7. Jahr Heft 2 1953

DAS KUNST WERK



Erschienen im Woldemar Klein Verlag · Baden-Baden

DAS KUNSTWERK

Schriftleitung: Leopold Zahn

Heft 2 · 1953

Inhalt

Druck des Umschlags: Carl Werner, Stuttgart

Der Satz dieses Heftes erfolgte durch J. Fink, Stuttgart, in der Janson-Antiqua

Druck des Innenteils: Christian Belser, Stuttgart

Papier: Reflex-Offset der Reflex-Papier-Fabrik Felix Heinrich Schoeller GmbH., Düren

Das nächste Heft 3/4 ist ein Sonderheft, das die Problematik: Gegenständlich – Ungegenständlich von verschiedenen Seiten anleuchtet. So beantwortet zum Beispiel der Maler Georg Muche die Frage: »Warum ich gegenständlich geworden bin?«, während Conrad Westpfahl von den Motiven spricht, die ihn vom Gegenstand entfernt haben. Ein Beitrag von J. A. Thwaites führt den Titel »Nach der Abstrakten Kunst«. Berichte über die abstrakte Kunst in Italien und das Kunstleben in Südamerika, Gespräche mit Dali und Miro, persönliche Aufzeichnungen über die letzte Lebenszeit von Kurt Schwitters seien noch aus der Fülle des Inhalts erwähnt.

DAS KUNSTWERK



EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE
DER BILDENDEN KUNST · SIEBTES JAHR

HEFT 2 1953



WOLDEMAR KLEIN VERLAG · BADEN-BADEN

Für freundschaftliche und tatkräftige Unterstützung der

Arbeit an unserer Zeitschrift dankt der Herausgeber den Firmen

REFLEX-PAPIER-FABRIK FELIX HEINR. SCHOELLER GMBH, DÜREN

GRAPHISCHE KUNSTANSTALT MEYLE & MÜLLER, PFORZHEIM

SCHULER, GRAPHISCHE KUNSTANSTALT, STUTTGART

GROSSBUCHBINDEREI H. WENNBERG, STUTTGART

J. FINK, GRAPHISCHER BETRIEB, STUTTGART

BELSERDRUCK, STUTTGART

B. SPRENGEL, HANNOVER

C. WERNER, STUTTGART

»Das Kunstwerk« beabsichtigt in drei zwanglos erscheinenden Heften seinen Lesern einen Überblick über die deutsche Malerei der Gegenwart zu bieten. Wir wissen, daß das regionale System, das wir dieser Übersicht zugrunde legen, seine Mängel aufweist, aber welches Ordnungssystem wäre frei von solchen?
Im vorliegenden Heft behandelt Dr. Juliane Roh die Malerei im bayrischen, Dr. Anton Henze die Malerei im westfälischen Raum.
In der zweiten Folge werden die Maler in Baden-Württemberg, Rheinland-Hessen und Saarland Berücksichtigung finden. Nordwestdeutschland, Berlin und Ostzone sind dem dritten und letzten Heft vorbehalten, das überdies noch ein Schlußresumée bringen wird. In ihrer Gesamtheit werden die Hefte ein wahres corpus imaginum der modernen deutschen Malerei darstellen.

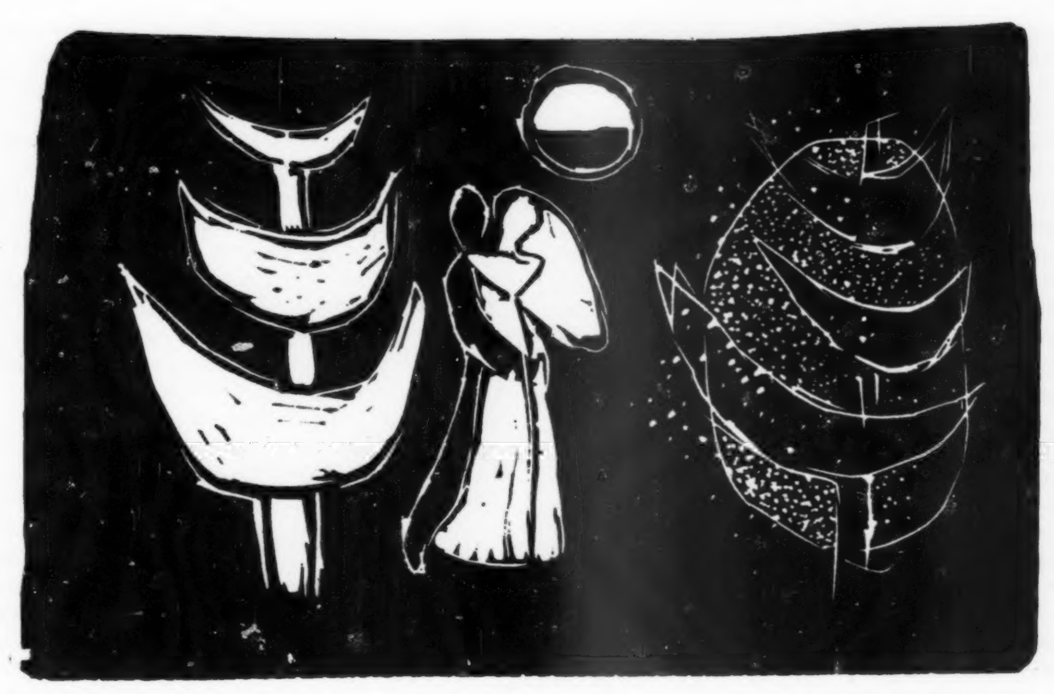
W. K. *L. Z.*



Gabriele Münter, Stilleben mit weißer Rose

P. I

Ma
fang
viel
Ku
nal
doc
gen
an c
es i
Pa
red
rist
ger
Ab
ren



P. H. EBELL HOLZSCHNITT

JULIANE ROH

FÜNFZIG JAHRE MALEREI IM BAYRISCHEN RAUM

Man mag sich fragen, ob es nicht ein müßiges Unterfangen sei, heute im Zeitalter des Weltverkehrs, der vielfachen Ab- und Zuwanderung und des ständigen Kunstaustausches noch eine Untersuchung über regionale Zusammenhänge der Kunst anzustellen. Scheint es doch so, als gäbe es kaum mehr landschaftliche Bindungen, als vollziehe sich die künstlerische Entwicklung an den verschiedensten Orten der Welt simultan, so daß es im 20. Jahrhundert völlig widersinnig ist, von einer Pariser, einer Düsseldorfer, einer Münchner Schule zu reden. Trotzdem mag folgende Beobachtung charakteristisch sein: als kürzlich in Zürich eine Ausstellung junger Pariser Kunst eröffnet wurde, auf der fast nur Abstrakte der verschiedensten Richtungen zu sehen waren, sprach man von Malern der »école de Paris«. Man setzte also stillschweigend voraus, daß das jeweils Neueste diesen Namen für sich in Anspruch nehmen darf.

Wer hingegen heute von »Münchner Schule« spricht, denkt dabei in erster Linie an diejenigen, die das Erbe des 19. Jahrhunderts weiterwälzen. Auch darf man nicht vergessen, daß eine Reihe Landschaftsmaler, die die Tradition des vorigen Jahrhunderts fortsetzen, noch in unsere Zeit ragen, zum Beispiel Ernst Liebermann, Otto Pippel, Alf Bachmann, Edmund Steppes und andere. Die Maler der »Jugend« und der »Scholle« haben sich ziemlich verflüchtigt, aber von der »Sezession«, die sich 1882 aus dem Verband der Münchner Künstlergenossenschaft löste, hat sich eine Überlieferung bis in unsere Tage erhalten. Man denke etwa an Otto Dill, einen

feinen Impressionisten aus der Max-Liebermann-Schule, der zu den Siebzigjährigen gehört.
Als 1946 die Gruppen unter ihren alten Namen und großenteils mit neuen Mitgliedern wieder aufgebaut wurden, verwischten sich bei der »Neuen Künstlergenossenschaft« und der alten »Sezession« die früher deutlich sichtbaren Unterschiede. Beide Vereinigungen hatten viele Mitglieder an den Nationalsozialismus verloren, so daß ein Verlangen nach modernistischer Auffrischung bestand. Wer vor 1933 noch nicht in der *»Neuen* Sezession« (gegründet 1913) oder bei den »Juryfreien« (gegründet 1921) war (zum Teil also jüngere Maler), wurde hier aufgenommen, so daß jetzt von Impressionisten angefangen bis zu ganz Abstrakten alles in jenen Organisationen zu finden ist. Einzig die »Neue Gruppe« bewahrte als Nachfolgerin der *»Neuen* Sezession« einigermaßen ihr früheres Gesicht. Auch hier geschah aber das Merkwürdige, daß man Generationsunterschiede zunächst ignorierte. Ältere und neuere Richtungen der Abstraktion fanden sich unter der gemeinsamen Flagge der »Verfolgten« zusammen. Erst in der Sommerausstellung 1952 sonderten sich die Gegenstandslosen aus. Sie bekamen einen eigenen Raum und durchbrachen erfolgreich die Steifheit musealer Anordnung. Man verteilte die Bilder locker auf farbige Scherwände und kombinierte sie mit modernem Mobiliar.
Neben diesen drei repräsentativen Vereinigungen, der hauptsächlich Maler angehören, die in Bayern ansässig sind, gibt es eine Reihe kleinerer Gesinnungsgruppen, davon etwa der »Rote Reiter« mit seinem Sitz in Traunstein, die »Ellinger Neue Gruppe«, die Gruppe »Pavillon«, »Der Weg« und »ZEN 49« zu nennen wären. Nur bei ZEN handelt es sich um eine Programmgemeinschaft, das heißt um einen ersten, erfreulichen Zusammenschluß gegenstandsloser Maler in Süddeutschland. Inzwischen wurden auch norddeutsche Mitglieder hinzugewählt.
Es wäre nun aber falsch, eine Geschichte der neuen Malerei in Bayern mit der Geschichte der Künstlervereinigungen gleichzusetzen. Was die Maler zusammentreibt, ist oft nur die gemeinsame Front gegen ältere Ausdrucksweisen. Der »Neuen Sezession« etwa gehörten Klee und Campendonk, aber auch Schrimpf, Mense und Kanoldt an. Sie umfaßte außerdem alle Schattierungen der Mittellage, also Leute wie Brüne, Caspar, Maly, Scharl, W. Thöny, Geigenberger, Gött, Lauterburg, und viele andere.
Versucht man die Malerei in Bayern seit dem ersten Weltkrieg, also ab »Blauem Reiter« kunsthistorisch zu ordnen, so kommt man zu etwa fünf verschiedenen Zweigen, wobei es nun interessant ist, zu fragen, in welchen Gruppen sitzen die Initiativ-Träger, welche entwickeln anerkanntes Formengut weiter, wo sind die fortschrittlichen, wo die retardierenden Kräfte, wer ist Bayer der Abstammung nach, und was ist »Bayrische Malerei« im Sinne einer breiten Gesamtströmung?
Soviel ist schon jetzt zu sagen: einen prinzipiellen Beitrag zur europäischen Kunstentwicklung hat Bayern im 20. Jahrhundert nur einmal geleistet, und die ihn leisteten waren keine Bayern – bis auf einen, allerdings sehr gewichtigen, bis auf Franz Marc. In jener Schicksalsstunde europäischer Malerei, als der Meridian einer neuen Weltzeit durch München ging, trafen sich unter der geistigen Führung von Franz Marc, zunächst kaum beachtet und dann mit Entrüstung abgewiesen: die Rheinländer August Macke und H. Campendonk, der Österreicher Kubin, der Deutschschweizer Paul Klee, die Russen Kandinsky, Jawlensky und Marianne von Werefkin, die Berlinerin Gabriele Münter. Kleinere Sterne, die inzwischen verblaßten, gliederten sich an, so die bald verschollenen Russen Bechtejeff und Burliuk. Kanoldt und Erbslöh gehörten mit zur Neuen Künstlervereinigung München (gegründet 1909), waren aber nicht mehr bei der Abzweigung des »Blauen Reiters«, die 1911 stattfand. Innerlich gehörten auch Jawlensky und Werefkin dazu; sie waren aber erst bei der Berliner Blauen-Reiter-Ausstellung vertreten, die Herbert Walden 1912 veranstaltete. Wichtig war, daß man sich die französischen und deutschen Mitstreiter einlud, also unter anderen Braque, Derain, Picasso, Vlaminck und vor allem Robert Delaunay, den Begründer des »orphischen Kubismus«, den Marc und Macke besonders schätzten. Seit langer Zeit lief zum ersten Male wieder deutsche und französische Kunstentwicklung synchron, denn auch die Maler der »Brücke«, von denen Kirchner, Nolde, Pechstein, O. Müller mitwirkten, waren Generationsgenossen der Fauves in Frankreich.
Als Ludwig Grote 1949 noch einmal in einer großen Gedächtnisschau zusammenfaßte, was in den Jahren 1909 bis 1912 in München entstanden war, zeigten sich auch die Stadtväter überwältigt. Die Nachfolgerin derselben Zeitung, die 1912 nur Hohn und Spott für die neue Bewegung gezeigt hatte, erging sich nun in Begeisterungshymnen. Gabriele Münter konnte als Über-



ADOLF ERBSLÖH, PARK



ALEXEJ JAWLENSKY, IN MURNAU



GABRIELE MÜNTER, MUSIK
Foto: Schuch



GABRIELE MÜNTER, GERADE STRASSE
Foto: Sigrid Bühring



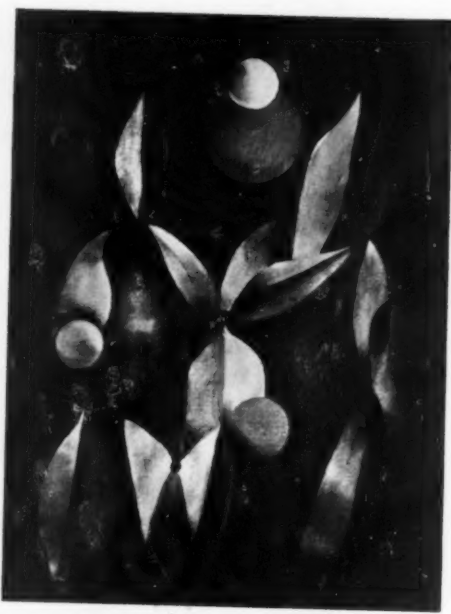
WASSILY KANDINSKY, STUDIE ZU EINER KOMPOSITION



FRANZ MARC, DAS ARME LAND TIROL
Sammlung Guggenheim



HANS REICHEL, KOMPOSITION



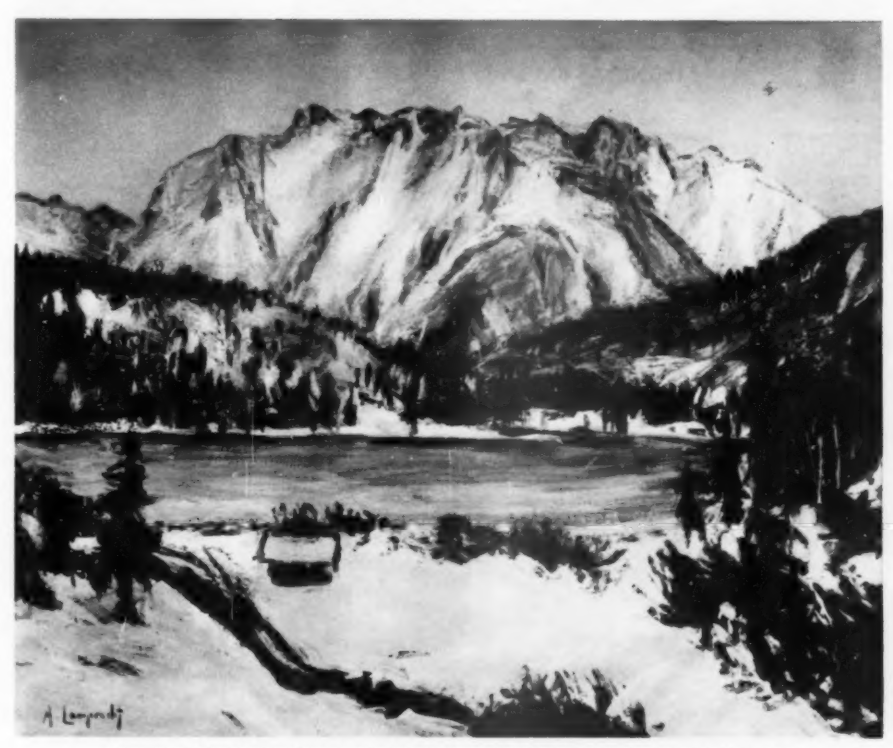
HANS REICHEL, KOMPOSITION



PAUL KLEE, SCHNEEHÜHNER
Foto: Felbermeyer



JOSEPH ACHMANN, VORFRÜHLING
Foto: Senta Grüning



ANTON LAMPRECHT, LANDSCHAFT IN DEN BAYRISCHEN ALPEN
Foto: Institut für Bildjournalismus



HEINRICH BRÜNE, WEINGARTEN BEI CASSIS
Besitzer: Hans v. Heutig



OTTO GEIGENBERGER, FIESOLE



MARIA CASPAR-FILSER, LANDSCHAFT
Foto: Institut für Bildjournalismus



THOMAS NIEDERREUTHER, LANDSCHAFT
Foto: Institut für Bildjournalismus



WILLI GEIGER, DER STIER
Foto: Anker



WILLI GEIGER, STILLEBEN

lebende den verspäteten Triumph des »Blauen Reiters« entgegennehmen. Man mag darüber nachdenken, ob nicht die Geschichte der Malerei in Bayern anders verlaufen wäre, wenn Franz Marc den Krieg überlebt hätte, er, der am meisten im Lande verwurzelt war und der wohl auch ein gut Teil seiner künstlerischen Kraft aus der bayrischen Heimat zog. Denkt man an seine bewegenden Tierbilder, an sein »Land Tirol« und die späten Skizzen aus dem Felde, so spürt man, wie dieser Mann aus dem Erlebnis der Gebirgswelt, das er ins Kosmische steigerte, aus dem Umgang mit Heimattieren, die ihm zu Symbolen der Schöpfung wurden, seine Bilder formte. Eine Verpflanzung vom stillen Sindelsdorf etwa nach Paris ist schwer vorstellbar, während häufiger Umweltwechsel dem Einsiedler Klee nichts anhaben konnte.

Wahrscheinlich aber wäre auch Franz Marc nichts anderes übrig geblieben, als auswärts sein Brot zu suchen, nachdem die Verarmung nach dem ersten Weltkrieg die meisten Künstler des »Blauen Reiters« in Wirtschaftsbedrängnis brachte. So wanderte einer nach dem andern von München ab: Klee wird schon 1920 ans Bauhaus nach Weimar berufen, Kandinsky kehrt 1921 aus Moskau zurück und kommt 1922 ans Bauhaus, Campendonk wird 1926 Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Krefeld, Kanoldt geht 1925 an die Akademie in Breslau. Den jungen Schrimpf holt man 1933 an die Berliner Akademie, nachdem er sich in seiner bayrischen Heimat weidlich durchgehungert hatte. Mit ihm und Kanoldt, der sich ja vollständig wandelte, treten wir schon in die zweite Phase bayrischer Malerei ein, die als »Magischer Realismus« (Roh) oder »Neue Sachlichkeit« (Hartlaub) bezeichnet wird, und die, ebenfalls ein europäisches Phänomen, von Bayern mindestens mitbestimmt worden ist. Auffallend, daß München auch die Maler dieser Richtung nicht zu halten wußte. Während die gut geleiteten Akademien von Breslau und Düsseldorf sich die fortschrittlichsten Kräfte holten, ergänzte München nur zögernd nach der modernen Seite hin.

Für die Bürger war die Blütezeit der Akademie immer noch mit Namen wie Lenbach und Stuck verknüpft. Hugo von Habermann, Fritz von Uhde, Heinrich Zügel vertraten dann einen gemäßigten, inhaltsbetonten Impressionismus, während neben Stuck die Brüder Erler, Angelo Jank, Münzer und andere den Jugendstil in München heimisch machten, der allerdings in seinen originellsten Vertretern Endell und Obrist wenig geschätzt wurde.

Kein Wunder, daß nun, nachdem der zweite Weltkrieg die Stoßkraft des »Blauen Reiters« vorzeitig zersplittert hatte, Kräfte zum Zuge kamen, die ausgelassene Entwicklungsstufen der europäischen Malerei nachholten, also an Cézanne etwa anknüpften, der vom »Blauen Reiter« bereits übersprungen worden war. Diesen Männern erschloß sich auch die Akademie, die Heinrich Brüne, Adolf Schinnerer und Julius Heß zu Professoren machte. Daneben kam auch eine mehr statuarische Richtung zum Zuge, vertreten etwa durch den religiösen Expressionismus Karl Caspars, aber auch durch Walter Teutsch und den jüngeren Hans Gött, in dessen Figurenmalerei der Idealismus von Marées nachklingt. Bayrische Malerei der zwanziger Jahre bis zum Ausbruch der Hitlerei basierte auf dieser vielfältigen Unterströmung. Max Unold, der ebenfalls lehrt, wurde auch von der Neuen Sachlichkeit berührt, wußte aber deren Farbigkeit zu entschärfen und dem milderen Kolorit der Münchner Tradition anzupassen.

Voraus ging die Produktion Albert Weisgerbers, der als 35jähriger im ersten Weltkrieg fiel. Er stellte für Bayern das Bindeglied dar zwischen Cézanne und Expressionismus. Dagegen war der reife Impressionismus eines Corinth oder Slevogt in München fast ohne Resonanz geblieben.

Jener uns heute konservativ anmutende Flügel der Münchner Malerei erschien aber den Zeitgenossen der zwanziger Jahre, die ja gleichzeitig im Glaspalast auch die Produktion der Künstlergenossenschaft und der Sezession vorgeführt bekamen, als Gipfel einer leicht verruchten Modernität, weshalb danach auch diese Malerei neben den kühneren Werken Noldes, Kokoschkas, Beckmanns und der »Brücke« im Kunsttempel Hitlers nicht geduldet wurde. Es wären übrigens noch neutralere Landschaftsmaler wie Richard Pietzsch oder Theodor von Hötzendorf zu erwähnen, die für die bayrische Natur Ausdrucksformen fanden, die sich an ältere Tradition ziemlich nahtlos anschließen lassen, sich aber sowohl vom Expressionismus der Casparschule wie von der Neuromantik Schrimpfs grundsätzlich unterscheiden.

Ein betonter Einzelgänger bleibt Oskar Coester. Auch er ist kein geborener Bayer, doch wurde ihm das Land zur Wahlheimat und hier im besonderen das Dachauer Moos. Im Gegensatz zum milden Realismus der »Dachauer Schule« spürt er in froschgrünen Tönen das Gespenstische der Moorlandschaft auf. In seine Nähe gehört Erich Glette, der etwas realistischere, farbige Gespinste auf die Fläche wirft. Man müßte diesen zahl-

reichen Zwischenmeistern noch eine ganze Reihe Namen angliedern, so etwa Hugo Troendle, dessen blasse Figurenbilder sich etwas zu einförmig wiederholen, den 1946 verstorbenen Otto Geigenberger, der ziemlich alleinstehend, in seinen besseren Bildern einen ins Bayrische abgemilderten Vlaminck repräsentiert, dazu etwa den jüngeren Hermann Geiseler und den Berliner Wolf Röhricht, der nun auch zur Münchener Malerei zählt.
Bevor wir die Gesamtentwicklung weiter verfolgen, sei noch einmal zur »Neuen Sachlichkeit« zurückgekehrt, deren Meister zwischen 1920 und 1930 in Erscheinung traten. Auf diesem Felde lassen sich für Deutschland ein gesellschaftskritischer, ein surrealistischer und ein idyllischer Flügel unterscheiden. Der idyllische gehörte nach Süddeutschland, der gesellschaftskritische nach Sachsen und Berlin (Dix, Grosz), während der surrealistische kaum lokalisiert werden kann. In München lebten damals Schrimpf und Kanoldt, die Rheinländer Mense und Davringhausen, ferner Karl Zerbe und die Münchnerin Erna Dinklage. Teilweise rechnete zu dieser Gruppe auch Richard Seewald, der aber schon 1924 durch die Kölner Werkschulen weggeholt wurde. – Man hat vielfach gesagt, daß die »Neue Sachlichkeit« in eine Sackgasse mündete und eigentlich nichts anderes war als ein verfrühter Restaurationsversuch. Die spätere Entwicklung, die viele Meister dieser Richtung nahmen, scheint dieser Meinung Recht zu geben. Schwächere Geister wie Lenk und Peiner lenkten jedenfalls gleich in eine Rezeption der Romantik über. Zerbe und Davringhausen malen heute gegenstandslos. Seewald neigt leider etwas zu sehr zum Dekorativen. Selbst Schrimpf war in seiner Berliner Zeit nicht mehr so originell, und Kanoldt fiel mehr und mehr in eine akademische Starre.
Bemerkenswert ist, daß einige Laienmaler von dieser Welle emporgetragen wurden, so etwa der Holzfäller Adolf Dietrich am Bodensee oder Joachim Ringelnatz, der in München hauste. Schrimpf selbst ist Autodidakt gewesen und hat lange Zeit neben seiner Malerei noch als Bäcker oder Konditor gearbeitet. Sein Beitrag bleibt der wichtigste innerhalb der damaligen bayrischen Gegenstandsbetonung. Die still-naive Größe seiner Figurenbilder ist von nichts anderem abzuleiten. In Italien wurde er besonders geschätzt. Carra widmete ihm eine Monographie (deren Text wörtlich aus einem Aufsatz von Franz Roh übernommen war).
Die Neue Sachlichkeit wirkte auch belebend auf mehr illustrative Talente. Erwin von Kreibig, ein Kauz für sich, war stellenweise von ihr beeinflußt, auch die jüngere Bele Bachem kommt noch aus dieser Ecke. Und eine ausgesprochene Rezeption stellt die Malerei des jungen Ehepaars Stefula dar, das aus Hamburg stammt und heute am Chiemsee sitzt.
Für den bayrischen Surrealismus kann man den Hamburger Edgar Ende in Anspruch nehmen, der seit 1928 in München weilt. Seine Bilder haben aber einen ausgesprochen norddeutschen Zug behalten in ihrer Kargheit, unsinnlichen Farbe und beinah klassizistischen Strenge. – Im gesellschaftskritischen Surrealismus Rudolf Schlichters mischen sich schwäbische Elemente seiner Herkunft mit Berliner Einfluß. Auch Schlichter, der nun schon Jahrzehnte in München lebt, steht ziemlich isoliert im Bayrischen Stilklima. Ähnlich schien es zunächst auch Mac Zimmermann zu gehen, der wie Ende von der Wasserkante stammt und nach wechselvollen Schicksalen zunächst in Berlin Fuß faßte. Sein Surrealismus hat wenig mehr mit »Magischem Realismus« zu tun, von dem die beiden Meister der älteren Generation, Ende und Schlichter, ausgingen. Er ist abstrakter, verwendet Anregungen vom frühen Chirico und Dali, die er aber einem eigenen Ausdruckssystem einverleibt. Immerhin hat sein Leben in München schon einen Gefährten gezeitigt: Der junge Leo Cremer ist kürzlich mit beachtenswerten surrealistischen Zeichnungen hervorgetreten.
Gleichzeitig mit den Akademikern der zwanziger Jahre (dies nicht im abträglichen Sinne gemeint) traten eine Reihe jüngerer Maler auf den Plan, die man als »Nachexpressionisten« bezeichnen kann. Es handelt sich um eine Generation, die erstaunlich einheitlich um 1900 geboren ist. Vor allem aus der Casparschule gingen beachtliche Talente hervor. Wir denken für Bayern an Balwé und seine Frau, an Lamprecht, Meisenbach und Späth. – Willi Geiger ist wieder ein Fall für sich. In ihm haben wir abermals einen Originalbayern vor uns. Seine barock-dämonisierende Malerei steht in gewissem Gegensatz zum Schwaben Caspar, dessen Generationsgenosse er ist.
Zwischen 1928 und 1933 sammelten sich nun, zum großen Teil bei den »Juryfreien«, viele bodenständige Nachwuchstalente: der farbenblühende Wilhelm Maly, der formenstarke Josef Scharl, der etwas von Beckmann inspirierte Christian Hess, der kräftige Adolf Hartmann und der schlichte Josef Nerud. Eine bayrische Phalanx, zu der sich nach dem 2. Weltkrieg noch der temperamentvolle Autodidakt Thomas Niederreuther gesellte. Hinzu stießen damals Henning und Panizza, Burkhardt



ZEICHNUNG: MAX HAUSCHILD

und Graßmann, die Expressionistisches mit idyllischen Zügen aus der »Neuen Sachlichkeit« verbanden. (Eine beinah romantisch stille Landschaftsmalerei pflegt der ältere Joseph Achmann, der ganz zurückgezogen am Schliersee lebt.)

Zur 1900-Generation gehören auch konservativere Gestalter, die weniger auf expressive Verve als auf ruhevolle Zuständlichkeit bedacht sind; ihre Ausdrucksmittel bleiben naturnah, ohne daß sie in einen ausgesprochenen Naturalismus zurückfielen. Es handelt sich um Alfred Leithäuser, Max Lacher, C. O. Müller und den etwas jüngeren Max Hauschild. Wieder gibt es einen älteren Maler, der dieser Gruppe zugeordnet werden kann, ohne sie etwa anzuführen: Max Blocherer, der in München eine Privatschule unterhält.

Die erste Dokumentation »junger Kunst« nach dem zweiten Weltkrieg geschah im Februar 1947 in Augsburg. Man wird diese Ausstellung »Extreme Malerei« einmal als historische Tat für Bayern bezeichnen. In ihr waren die alten Konstruktivisten Baumeister und Ackermann vertreten; man erinnerte sich an den längst nach Amerika emigrierten Scharl; man brachte Gilles, Geitlinger und Westpfahl; man zeigte erstmalig Karl Kunz; man gedachte des Bauhausschülers Fritz Winter, der noch in russischer Gefangenschaft war, und man sah hier die ersten Kollektiven der späteren Abstrakten Gerhard Fietz und Rupprecht Geiger. Hier startete eine neue Kunst, der die Nazis jegliche Entfaltungsmöglichkeit genommen hatten.

Geitlinger leitet in leichtem Spiel von einer Malerei zwischen Chagall und Klee zu den Gegenstandslosen über. Gilles entwickelte eine ganz eigene Symbolsprache, die unter der Jugend manchen Nacheiferer fand. Für die Akademie wurde (außer Geitlinger) auch Xaver Fuhr gewonnen, dessen eigenwillige Deformationen und Verspannungen für München neu waren. Karl Kunz' figürliche Konstruktionen, monumentaler und weniger malerisch, dazu durchsetzt mit Elementen der Volkskunst, ließen einen ausgesprochen bayrischen Beitrag zur abstrakten Malerei erwarten. Westpfahl gab seine figürliche Welt mehr und mehr auf und knüpfte in veränderter Form an eine frühere, bereits gegenstandslose Phase an.

Bei Fritz Winter, Fietz und Geiger jun. bildeten sich eindrucksvolle Spielarten absoluter Malerei heraus. Zu ihnen stieß bald darauf Rolf Cavael, wieder ein Mann der älteren Generation aus dem Bauhaus-Milieu, und der jüngere Willy Hempel, der wie Cavael aus Königsberg stammt. Diese fünf bildeten unter Hinzuziehung von Willi Baumeister und der Bildhauerin Meier-Denninghoff den bayrischen Kern der Gruppe ZEN 49.
Inzwischen hat sich die Anhängerschaft der absoluten Malerei vergrößert. Mit Interesse blickt man auf die Versuche von Ernst Weil und Egbert Bruckner. Beide geben den Gegenstand noch nicht ganz auf, benutzen ihn vielmehr als Fragment zwischen abstrakten Formelementen, wie das in anderer Weise Nay oder Meistermann taten. Abzuwarten bleibt auch die weitere Entwicklung von Hugo von Habermann jun., dessen Stillleben etwas an Braque orientiert sind. Dasselbe gilt von dem jungen Kurt Schnurer, der etwas isoliert in Ingolstadt sitzt. Auch Winter-Fath (Murnau) bemüht sich ernsthaft um die Probleme der gegenstandslosen Malerei. Ernst Weiers' Hinterglasbilder knüpfen beim späten Franz Marc an; er schließt sich als einziger unter den Jüngeren noch an das warme Spektrum dieses großen Meisters an. Zum Nachwuchs unter 30 Jahren zählen Alexander Raskow und Rupert Stoeckel, die mit merkwürdig fertigen, gegenstandslosen Arbeiten überraschten, die sich aber noch zu ihrem »Problem« hindurchfinden müssen.

Zugegeben, daß dieser Versuch eines Überblicks über Bayrische Malerei seit dem ersten Weltkrieg subjektiv ausfiel. Andere Beobachter würden vielleicht andere Maler herausstellen oder – um der Objektivität zu genügen – noch weit mehr Namen anführen. In Bayern leben einige tausend Maler. Auch die Auswahl, die dem Kritiker zu Gesicht kommt, ist begrenzt und schon irgendwie präpariert. Trotzdem glaube ich kaum, daß einem heutzutage ein Genie entgehen kann. Obwohl es nur wenige Kunstzeitschriften gibt, die laufend moderne Kunst publizieren, dringt auch Verborgenes über kurz oder lang an die Öffentlichkeit.
Neue »Richtungen«, die den Betrachter elektrisieren, gibt es nicht. Einzig in der gegenstandslosen Malerei wurden neue Saiten angeschlagen, und in der Durchdringung des Surrealismus mit gegenstandslosen Elementen (man denke etwa an Miro oder gewisse Baumeister-Bilder), gibt es noch viele unerprobte Möglichkeiten. Man kann aber vielleicht sogar nachweisen, daß auch die Psychogramme Hartungs im Grunde genommen nichts so fundamental Neues sind, sondern schon in den frühen Improvisationen Kandinskys vorkommen. Selbst die »art brut« hat ihre Vorläufer. Daraus aber nun etwa abzuleiten, daß die allgemeine Entwicklung »stillstünde« und nichts Profundes mehr geleistet würde, ist so töricht, wie wenn man behaupten wollte, nach Tizian sei 50 Jahre lang nichts Bedeutendes mehr entstanden, denn die nächsten beiden Generationen zehrten vom älteren Erbe. Eine Gefahr könnte nur dann entstehen, wenn die Ausdrucksmöglichkeiten, die unser Jahrhundert in den ersten 20 Jahren anbot, nun in Kleingeld umgemünzt würden und die Tiefe der Problemstellung verloren ginge. Dies zu befürchten besteht aber wenig Grund, denn durch die gewaltsame Unterbrechung der 12 Jahre blieb soviel Angefangenes unausgeschöpft liegen, daß gerade in Deutschland viele, noch wenig begangene Wege offen stehen.
Daß der Beitrag Bayerns zur »Weltkunst« seit Ende des Blauen Reiters gering ist, liegt nicht an Bayern allein, sondern an der deutschen Situation überhaupt. Man wird bei anderen deutschen Provinzen mit Kunstakademien kaum günstigere Resultate finden, ausgenommen dem einstigen Thüringen, dem das Bauhaus (Weimar, Dessau) mit Klee, Kandinsky, Schlemmer, Feininger usw. in den Schoß fiel. Im Grunde aber hätten es heute viele Städte in der Hand, lebendiges Kunstzentrum zu werden. Die landschaftlichen Voraussetzungen gelten wenig, und die Verwurzelung im Volk, von der die Nazis so viel hielten, spielt für den Produzierenden leider keine Rolle mehr.
Für die Frage entwicklungsgeschichtlicher Kontinuität wird folgendes klar: Es gibt breite Generationsströme, die das Werk der Vorläufer fortsetzen. Erstaunlich viele Maler, die man als Nachexpressionisten bezeichnen kann, sind um 1900 geboren. Das Geburtsdatum der französischen Vorläufergeneration mit Nolde und Munch liegt zwischen 1860 und 1870. Die Generation aber, welche Probleme der nachkubistischen Abstraktion von neuem aufgreift, ist um 1910 geboren. Sie hat ihre Vorläufer in den zwischen 1880 und 1890 geborenen Franzosen und Deutschen. Man kann daraus folgern, daß die Probleme beim Gros der Maler ungefähr eine Generation später akut werden, was ja auch dem Lehrer–Schülerverhältnis entspricht. Die Vorläufergenerationen haben meist noch ihre weit älteren Initiatioren: so ist Cézanne bereits 1839 geboren, ein Jahr vor Monet, Kandinsky 1866, 3 Jahre vor Matisse.

GEORG SCHRIMPF, ZWEI MÄDCHEN AM FENSTER
Foto: Grete Eckert



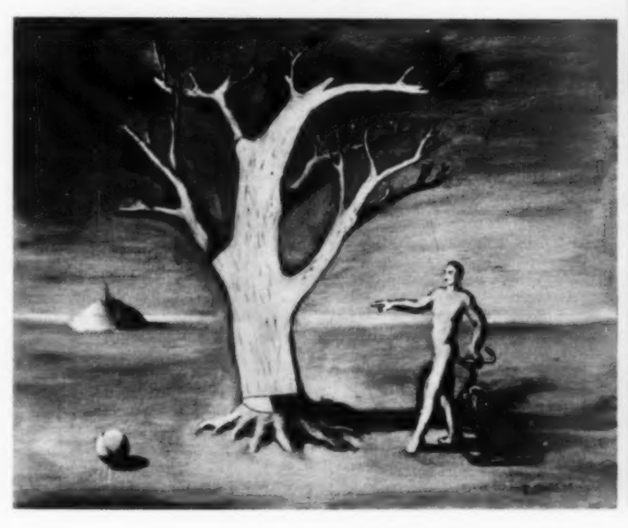






GEORG SCHRIMPF, STILLEBEN / KANOLDT, STILLEBEN; Bes. Herr A. Peltzer / HEINR. MARIA DAVRINGHAUSEN, SPIELENDES KIND / OSKAR COESTER, BAUERNGARTEN / Auf nebenstehender Seite: BELE BACHEM, DER CLOWN; Foto: Institut für Bildjournalismus / JOACHIM RINGELNATZ, AUF DEM KOHLENDAMPFER / EDGAR ENDE, KOMPOSITION; Bes. Dr. Franz Roh / MAC ZIMMERMANN, OSTERINSEL








MAX UNOLD, PORTRÄT
Foto: Hans Schneider



KARL ZERBE, DAMENBILDNIS



RUDOLF SCHLICHTER, VERLORENHEIT
Foto: Klaus Collignon



WILHELM BRAUN, DER KREUZTRAGENDE CHRISTUS
Foto: Dyke



JOSEPH SCHARL, DAS TIER UNSRER ZEIT
Foto: Marburg



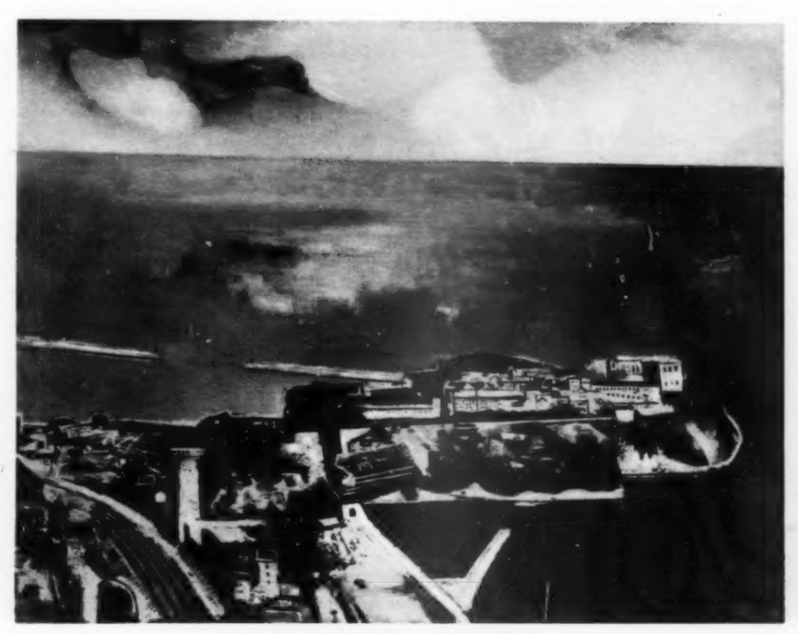
RICHARD SEEWALD, DAS CAP DER APHRODITE



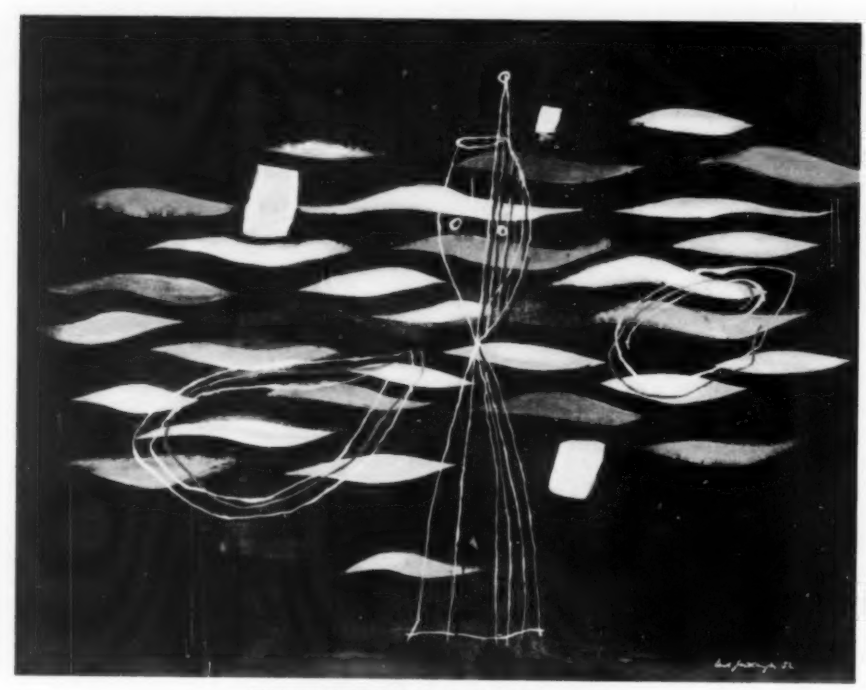
CARLO MENSE, ITALIENISCHE KÜSTENLANDSCHAFT
Foto: Jaeger & Georgen



KARL KUNZ, BELADINI



XAVER FUHR, LANDZUNGE



ERNST GEITLINGER, KOMPOSITION
Foto: Hans Schreiner, Institut für Bildjournalismus



EGBERT BRUCKNER, KOMPOSITION UM DREI VÖGEL

Ferner: Der Anteil der in einer Landschaft versammelten Künstler ist größer in der jeweiligen Verarbeiter-Generation. Eine Kunstrichtung wird nach 30 Jahren sozusagen »bodenständig«, sie bürgert sich ein.
Das Publikum in Bayern ist meist nicht einmal bei der vorletzten Verarbeiter-Generation angelangt; es liebt das, was zwischen 1900 und 1910 anerkannt war. Die retardierende Wirkung des »Hauses der Deutschen Kunst« wird hier besonders spürbar, doch sind die Besucher, die vergeblich nach den Lieblingen des Dritten Reiches suchen, wenn sie die große Sommer-Ausstellung durchwandern, keineswegs nur Bayern. Um hier also präzise Angaben machen zu können, müßte man die Meinung des bayrischen Publikums erst einmal »testen«.
Meinungsforschung auch auf aesthetischem Gebiet zu betreiben, ist durchaus kein abwegiger Gedanke. Sie könnte uns dazu verhelfen, psychologische Fehler zu vermeiden und die richtigen Dinge an die geeigneten Plätze zu bringen. Denn der Hochmut des »épater le bourgeois« liegt heutigen Gestaltern fern. Sie sind weit kontaktbedürftiger als ihre Vorläufer, die das Glück hatten, in einer individualistischeren Zeit zu leben.

KURZBIOGRAPHIEN DER MALER IM BAYRISCHEN RAUM

Achmann, Joseph, geb. 1885 in Regensburg. Schüler der Westenriederschule. 1913/14 Aufenthalt in Paris. Verlegt 1919 zusammen mit dem Lyriker Britting die expressionistische Zeitschrift „Die Sichel". 1920 Umzug nach München. Vorstandsmitglied der „Neuen Sezession". 1939 letzte Kollektiv-Ausstellung bei Günther Franke. 1950 Kunstpreis der Stadt München. Lebt heute in Schliersee/Obb.

Bachem, Bele, geb. 17. 5. 1916 in Düsseldorf. Studierte in Berlin bei Rößner und Max Kaus an der Akademie. Arbeitete 1938 an einem Trickfilm. Lebt seit 1945 ständig in München.

Balwé, Arnold, geb. 29. 3. 1898 in Dresden, Sohn des niederländischen Konsuls in Südafrika. Frühe Jugend in Natal, Schulbesuch in Bayern, Akademien Antwerpen und München (bei K. Caspar). Studienreisen in viele europäische Länder. Seit 1921 in München. 1940 Hausbau in Feldwies am Chiemsee.

Balwé, Elisabeth geb. Stammer, geb. 17. 5. 1896 in Straubing, Studium bei K. Caspar und Riemerschmied und Frau Jaskolla. Seit 1921 in München. 1940 Umzug nach Feldwies. Hat ihren Mann auf allen Malreisen begleitet.

Blocherer, Max, geb. 6. 4. 1889 in München, studierte an der Kunstgewerbeschule und Akademie. 1915, während er im Felde war, gründete seine Frau eine private Malschule, die sie beide heute noch innehaben. 1931 Gastprofessur am Wellscollege Aurora/USA.

Braun, Wilhelm, geb. 1906 in Kreuzau bei Düren (Rheinland). Kommt aus dem Malerhandwerk. Studium in München auf der Staatsschule für angewandte Kunst und Akademie der bildenden Künste bei Prof. Klemmer. 1946 erste Kollektiv-Ausstellung in Konstanz. Weitere Ausstellungen in Aachen und Düren, mit Einzelwerken in München, Köln, Freiburg usw. Wandmalereien und Glasfenster in Süddeutschland und im Rheinland. Lebt in München.

Bruckner, Egbert, geb. 1912 in Krefeld. 3 Semester Kölner Werkschulen, Klasse Ahlers-Hestermann, danach 6 Semester Düsseldorfer Akademie. Im Dritten Reich an der Weiterentwicklung gehindert. Verlust sämtlicher Arbeiten im zweiten Weltkrieg. Neubeginn 1945 in München.

Brüne, Heinrich, geb. 6. 11. 1869 in Bonn. 1893 kam er nach München. Studium an der Akademie. 1910 wohnte Renoir mit Familie einige Zeit in Brünes Anwesen in Oberpfaffenhofen bei München. Entscheidende Begegnung für Brünes weitere Entwicklung. 1919 Anschluß an die „Neue Sezession". Während des Dritten Reiches lebte er ganz zurückgezogen. Er starb am 1. Mai 1945.

Burkhardt, Fritz, geb. 3. 9. 1900 in Arnstein (Unterfranken), lebt seit 1924 in München, studierte an der Akademie bei Schinnerer. Mitglied der „Juryfreien" von 1928 bis 1934. 1946 Gründungsmitglied der „Neuen Gruppe".

Campendonk, Heinrich, geb. 3. 11. 1889 in Krefeld. Sein erster Lehrer war Thorn-Prikker, Marc und Kandinsky laden ihn 1911 ein, und er siedelt nach Sindelsdorf über. Seit 1916, nach Entlassung vom Militär in Seeshaupt (Starnberger See) ansässig. 1926 Berufung an die Düsseldorfer Akademie, 1933 entlassen. Wird dann von der Rijksakademie nach Amsterdam berufen, wo er heute noch lehrt.

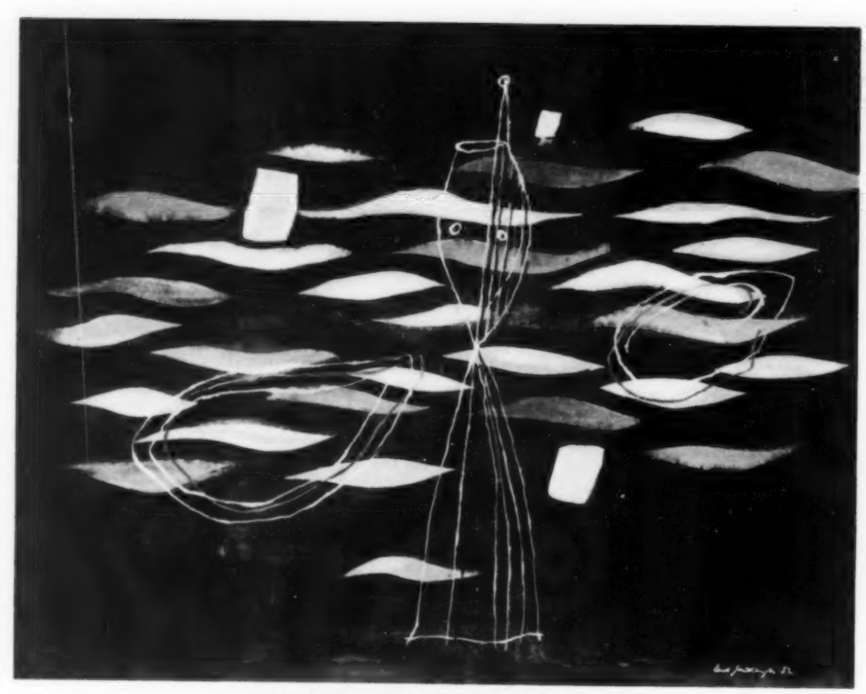
Caspar, Karl, geb. 1879 in Friedrichshafen am Bodensee. Studierte auf den Akademien in Stuttgart und München. 1913 Villa-Romana-Preis. 1922—37 Akademieprofessor in München. 1946 dann dahin zurückgeholt. Lebt in Brannenburg am Inn.

Caspar-Filser, Maria, geb. 1878 in Riedlingen, Württemberg. Studierte in Stuttgart und München. Studienaufenthalte in Frankreich und Italien. Wird 1925 Professor an der Akademie in München. Lebt heute in Brannenburg am Inn.

Cavael, Rolf, geb. 1898 in Königsberg. 1925 Kunststudium an der Städelschen Kunstschule in Frankfurt. Bekommt eine Lehrstelle an der dortigen Handelsschule. 1930 wird die Stelle wieder eingespart. Cavael geht nach Berlin. Vor dem Dritten Reich zieht er sich nach Garmisch/Obb. zurück, gerät mit der Gestapo in Konflikt und verbringt 9 Monate in Gefängnis und KZ-Lager. Seit 1945 zu vielen allgemeinen und Sonderausstellungen aufgefordert.

Coester, Oskar, geb. 7. 11. 1886 in Frankfurt am Main. Studierte in Karlsruhe und München. Autodidaktisch bildete er sich weiter. Reisen nach Mexiko und Italien. Lebt in Dachau bei München. Seit 1947 Mitglied der „Neuen Gruppe".

Cremer, Leo, geb. 25. 4. 1911 in Amsterdam, dort ansässig bis zum 16. Lebensjahr. Studium an der Dortmunder Kunstgewerbeschule. Volontär an der Alten Pinakothek von 1936 bis 1940 bei Restaurator Lischka. Bis 1949 in russischer Gefangenschaft. Trat bisher als Graphiker hervor.



ERNST GEITLINGER, KOMPOSITION
Foto: Hans Schreiner, Institut für Bildjournalismus



EGBERT BRUCKNER, KOMPOSITION UM DREI VÖGEL

Ferner: Der Anteil der in einer Landschaft versammelten Künstler ist größer in der jeweiligen Verarbeiter-Generation. Eine Kunstrichtung wird nach 30 Jahren sozusagen »bodenständig«, sie bürgert sich ein.
Das Publikum in Bayern ist meist nicht einmal bei der vorletzten Verarbeiter-Generation angelangt; es liebt das, was zwischen 1900 und 1910 anerkannt war. Die retardierende Wirkung des »Hauses der Deutschen Kunst« wird hier besonders spürbar, doch sind die Besucher, die vergeblich nach den Lieblingen des Dritten Reiches suchen, wenn sie die große Sommer-Ausstellung durchwandern, keineswegs nur Bayern. Um hier also präzise Angaben machen zu können, müßte man die Meinung des bayrischen Publikums erst einmal »testen«.
Meinungsforschung auch auf aesthetischem Gebiet zu betreiben, ist durchaus kein abwegiger Gedanke. Sie könnte uns dazu verhelfen, psychologische Fehler zu vermeiden und die richtigen Dinge an die geeigneten Plätze zu bringen. Denn der Hochmut des »épater le bourgeois« liegt heutigen Gestaltern fern. Sie sind weit kontaktbedürftiger als ihre Vorläufer, die das Glück hatten, in einer individualistischeren Zeit zu leben.

KURZBIOGRAPHIEN DER MALER IM BAYRISCHEN RAUM

Achmann, Joseph, geb. 1885 in Regensburg. Schüler der Westenriederschule. 1913/14 Aufenthalt in Paris. Verlegt 1919 zusammen mit dem Lyriker Britting die expressionistische Zeitschrift „Die Sichel". 1920 Umzug nach München. Vorstandsmitglied der „Neuen Sezession". 1939 letzte Kollektiv-Ausstellung bei Günther Franke. 1950 Kunstpreis der Stadt München. Lebt heute in Schliersee/Obb.

Bachem, Bele, geb. 17. 5. 1916 in Düsseldorf. Studierte in Berlin bei Rößner und Max Kaus an der Akademie. Arbeitete 1938 an einem Trickfilm. Lebt seit 1945 ständig in München.

Balwé, Arnold, geb. 29. 3. 1898 in Dresden, Sohn des niederländischen Konsuls in Südafrika. Frühe Jugend in Natal, Schulbesuch in Bayern, Akademien Antwerpen und München (bei K. Caspar). Studienreisen in viele europäische Länder. Seit 1921 in München. 1940 Hausbau in Feldwies am Chiemsee.

Balwé, Elisabeth geb. Stammer, geb. 17. 5. 1896 in Straubing, Studium bei K. Caspar und Riemerschmied und Frau Jaskolla. Seit 1921 in München. 1940 Umzug nach Feldwies. Hat ihren Mann auf allen Malreisen begleitet.

Blocherer, Max, geb. 6. 4. 1889 in München, studierte an der Kunstgewerbeschule und Akademie. 1915, während er im Felde war, gründete seine Frau eine private Malschule, die sie beide heute noch innehaben. 1931 Gastprofessur am Wellscollege Aurora/USA.

Braun, Wilhelm, geb. 1906 in Kreuzau bei Düren (Rheinland). Kommt aus dem Malerhandwerk. Studium in München auf der Staatsschule für angewandte Kunst und Akademie der bildenden Künste bei Prof. Klemmer. 1946 erste Kollektiv-Ausstellung in Konstanz. Weitere Ausstellungen in Aachen und Düren, mit Einzelwerken in München, Köln, Freiburg usw. Wandmalereien und Glasfenster in Süddeutschland und im Rheinland. Lebt in München.

Bruckner, Egbert, geb. 1912 in Krefeld. 3 Semester Kölner Werkschulen, Klasse Ahlers-Hestermann, danach 6 Semester Düsseldorfer Akademie. Im Dritten Reich an der Weiterentwicklung gehindert. Verlust sämtlicher Arbeiten im zweiten Weltkrieg. Neubeginn 1945 in München.

Brüne, Heinrich, geb. 6. 11. 1869 in Bonn. 1893 kam er nach München. Studium an der Akademie. 1910 wohnte Renoir mit Familie einige Zeit in Brünes Anwesen in Oberpfaffenhofen bei München. Entscheidende Begegnung für Brünes weitere Entwicklung. 1919 Anschluß an die „Neue Sezession". Während des Dritten Reiches lebte er ganz zurückgezogen. Er starb am 1. Mai 1945.

Burkhardt, Fritz, geb. 3. 9. 1900 in Arnstein (Unterfranken), lebt seit 1924 in München, studierte an der Akademie bei Schinnerer. Mitglied der „Juryfreien" von 1928 bis 1934. 1946 Gründungsmitglied der „Neuen Gruppe".

Campendonk, Heinrich, geb. 3. 11. 1889 in Krefeld. Sein erster Lehrer war Thorn-Prikker, Marc und Kandinsky laden ihn 1911 ein, und er siedelt nach Sindelsdorf über. Seit 1916, nach Entlassung vom Militär in Seeshaupt (Starnberger See) ansässig. 1926 Berufung an die Düsseldorfer Akademie, 1933 entlassen. Wird dann von der Rijksakademie nach Amsterdam berufen, wo er heute noch lehrt.

Caspar, Karl, geb. 1879 in Friedrichshafen am Bodensee. Studierte auf den Akademien in Stuttgart und München. 1913 Villa-Romana-Preis. 1922—37 Akademieprofessor in München. 1946 dann dahin zurückgeholt. Lebt in Brannenburg am Inn.

Caspar-Filser, Maria, geb. 1878 in Riedlingen, Württemberg. Studierte in Stuttgart und München. Studienaufenthalte in Frankreich und Italien. Wird 1925 Professor an der Akademie in München. Lebt heute in Brannenburg am Inn.

Cavael, Rolf, geb. 1898 in Königsberg. 1925 Kunststudium an der Städelschen Kunstschule in Frankfurt. Bekommt eine Lehrstelle an der dortigen Handelsschule. 1930 wird die Stelle wieder eingespart. Cavael geht nach Berlin. Vor dem Dritten Reich zieht er sich nach Garmisch/Obb. zurück, gerät mit der Gestapo in Konflikt und verbringt 9 Monate in Gefängnis und KZ-Lager. Seit 1945 zu vielen allgemeinen und Sonderausstellungen aufgefordert.

Coester, Oskar, geb. 7. 11. 1886 in Frankfurt am Main. Studierte in Karlsruhe und München. Autodidaktisch bildete er sich weiter. Reisen nach Mexiko und Italien. Lebt in Dachau bei München. Seit 1947 Mitglied der „Neuen Gruppe".

Cremer, Leo, geb. 25. 4. 1911 in Amsterdam, dort ansässig bis zum 16. Lebensjahr. Studium an der Dortmunder Kunstgewerbeschule. Volontär an der Alten Pinakothek von 1936 bis 1940 bei Restaurator Lischka. Bis 1949 in russischer Gefangenschaft. Trat bisher als Graphiker hervor.

Davringhausen, Heinrich Maria, geb. 21. 10. 1895 in Aachen. Lebte kurze Zeit im Kreise der „Neuen Sachlichkeit" in München. Dann Wohnsitz in Köln. Lebt jetzt in Frankreich.

Dinklage, Erna, geb. 19. 6. 1895 in München. Schloß sich 1928 den „Juryfreien" an und gehörte zum Münchner Kreis der „Neuen Sachlichkeit". Lebte bis zu ihrer Verheiratung in München und Bayern. Ging dann mit ihrem Mann als Gutsfrau nach Ostpreußen, kehrte als Flüchtling nach Bayern zurück und lebt heute in Feldafing am Starnberger See.

Erbslöh, Adolf, geb. 1881 in New York. Nach Besuch der Karlsruher Akademie ab 1904 Schüler von Herterich in München. Seitdem ständig in München ansässig. Starb 1947 in Irschenhausen.

Ende, Edgar, geb. 23. 2. 1901 in Hamburg-Altona. Besuchte von 1915 bis 1917 die Kunstgewerbeschule in Altona und von 1917 bis 1923 die Hochschule für freie und angewandte Kunst in Hamburg. 1928 kam er nach Bayern. 1931 Studienreise nach Rom. Ende lebt seit 1931 in München. Aus dem zweiten Weltkrieg zurückgekehrt, wurde er 1947 Mitbegründer der „Neuen Gruppe".

Fietz, Gerhard, geb. 25. 7. 1910 in Breslau. 1930—32 Breslauer Akademie. 1932—33 Düsseldorfer Akademie. 1937—38 Berliner Akademie. Schüler bei Schlemmer, Nauen und später Meisterschüler bei Kanoldt. Wohnte seit Kriegsende in Schlederloh bei München. 1951 siedelte er nach Stuttgart über und lebt jetzt in der Nähe von Ulm.

Fuhr, Xaver, geb. am 23. 9. 1898 in Mannheim. Autodidakt. 1933 Rom-Preis. Verfemung, Ausstellungs- und Malverbot. Im Kriege Übersiedlung nach Nabburg in Oberfranken. 1947 Berufung an die Münchner Akademie.

Geigenberger, Otto, geb. 6. 6. 1881 in Wasserburg am Inn. Ausbildung als Steinmetz. Studium an der Münchner Kunstgewerbeschule. Wurde Lehrer an den Schnitzschulen Oberammergau und Berchtesgaden. Reisen in Europa. Rom-Preis 1934. Stirbt am 6. Juli 1946 in Ulm.

Geiger, Rupprecht, geb. 1908 in München als Sohn des Malers Willi Geiger. Studienreisen mit seinem Vater in Spanien, Marokko und den Kanarischen Inseln. Dann wieder München, wo er Abschlußprüfung an der Münchner Bauschule macht. 1935 in Rom, 1936 bis 1940 als Architekt tätig. Nach dem Kriege widmete er sich beinah ausschließlich der Malerei.

Geiger, Willi, geb. 1878 in Landshut, studierte an der Münchner Akademie bei Stuck, bekam 1910 den Villa-Romana-Preis, lebte lange in Spanien, rechnete seit 1933 zu den „Entarteten" und kam 1945 als Lehrer an die Münchner Akademie.

Geitlinger, Ernst, geb. 13. 2. 1895 in Frankfurt am Main. Von 1913 bis 1929 in Amerika. Dort kurzes Studium an der Academy of design. Längere Ausbildung und Mitarbeit im Atelier des Malers Winold Reiss. Dazwischen Theatermaler. In Deutschland Studium bei Karl Caspar in München. Seit 1930 lebt Geitlinger in Seeshaupt bei München. Bekam 1951 ein Lehramt an der Münchner Akademie.

Geiseler, Hermann, geb. 1903. 1925—32 Studium auf der Münchner Akademie bei Schinnerer. 1930 Dürer-Preis der Stadt Nürnberg. 1932—33 in Paris. Lebt in München.

Gilles, Werner, geb. 29. 8. 1894 in Rheydt/Rhld. 1914 Akademie Kassel, 1918 Akademie Weimar bei Walter Klemm und Lyonel Feininger, zwei Jahre Studien in Frankreich, zehn Jahre in Italien, 1930 Rom-Preis. 1937 in der Ausstellung „Entartete Kunst". Lebte in Schwarzenbach an der Saale und siedelte nach dem Kriege nach München über.

Glette, Erich, geb. 1896. Schüler von Lauterburg in München. 1934 bis 1936 in Brasilien. Lebt heute am Chiemsee und wurde 1950 an die Akademie in München berufen.

Gött, Hans, geb. 8. 6. 1883 in München. Studienjahre 1905—07 an der Münchner Akademie und 1908 in Paris bei Matisse. Seit 1944 Akademieprofessor in München.

Grassmann, Günther, geb. 14. 10. 1900 in München, studierte bei Groeber 1920—23, wurde 1928 Mitglied der „Juryfreien", trat 1933 zur Sezession über, der er auch heute wieder angehört. Lebte ständig in München.

Habermann, Hugo Fritz von, geb. am 9. 9. 1899 in Landshut, studierte an der Akademie in München, mehrmalige Aufenthalte in Paris, dann in Berlin frei schaffend. Seit 1945 in München.

Hartmann, Adolf, geb. am 18. 1. 1900 in München. Malunterricht bei seinem Vater. Besuch der Akademien in Berlin und München. Mitglied der „Juryfreien" nach ihrer Umwandlung 1928. Ausgedehnte Reisen in Frankreich, Schweiz, Italien und Belgien. Lebt in München. Heute großenteils in Berlin, wohin ihn die Berliner Akademie 1948 berief.

Hauschild, Max, geb. 9. 8. 1907 in Leipzig. Dort Meisterschüler bei Tiemann. 1931 Italienreise. 1937 in Paris. Seit 1940 lebt er in Bayern.

Hempel, Willy, geb. 1905 in Königsberg. Nach abenteuerlichen Zeiten (im Kriege Widerstandskämpfer in Jugoslawien) seit 1945 in München.

Henning, Erwin, geb. am 19. 6. 1901 in Augsburg, studierte an der Münchner Akademie bei Franz v. Stuck, lebt seit 1916 in München, vor dem Krieg Mitglied des Deutschen Künstlerbundes in Berlin, der „Juryfreien" in München, nach deren Auflösung Mitglied der Sezession München.

Hess, Julius, geb. 16. 4. 1878 in Stuttgart, 1900 bis 1903 Studium an der Akademie in München, 1927 bis 1946 daselbst Professur. Mitglied der Künstlervereinigung „Neue Gruppe".

Hötzendorff, Theodor von, geb. 12. 9. 1898 in Markdorf. Seit 1900 in München. 1918—24 Studium an der Münchner Akademie, Meisterschüler von Halm und Schinnerer. Studienaufenthalt in Holland, Reisen in der Schweiz und Italien. Seit 1934 Mitglied der Münchner Künstlergenossenschaft. Lebt seit 1946 in Grassau am Chiemsee.

Jawlensky, Alexey von, geb. 1864 in Rußland (Gouvernement Twer). Studiert an der Petersburger Akademie. Kommt 1896 nach München und arbeitet in der Kunstschule von Azbe. Von 1914 bis 1921 in der Schweiz, danach bis zu seinem Tode 1941 in Wiesbaden.

Kandinsky, Wassily, geb. 5. 12. 1866 in Moskau. Wird erst Jurist. Kommt 1896 nach München, besucht die Malschule von Azbe, wird an der Akademie Schüler von Stuck. Bis 1903 lehrt er an der privaten Kunstschule „Phalanx". 1903—08 auf Reisen. Seit dieser Zeit in Murnau und München bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs. Rückkehr nach Moskau, wo er Akademieprofessor wird. 1921 in Berlin. 1922—33 am Bauhaus in Weimar und Dessau. Seit 1933 in Neuilly sur Seine, wo er 1944 gestorben ist.

Kanoldt, Alexander, geb. 29. 9. 1881 in Karlsruhe. Besuch der dortigen Akademie und Kunstgewerbeschule. Weiterbildung in München. 1925 Berufung an die Breslauer Akademie, danach Berliner Akademie. Gestorben 1939.

Klee, Paul, geb. 18. 12. 1879 in Münchenbuchsee bei Bern. 1898 kommt er nach München. Besucht die Akademie, ist Schüler von Knirr und Stuck. 1903—06 wieder in Bern. 1906 Übersiedlung nach München. 1911 erste Ausstellung bei Thannhauser. 1914 Reise mit Macke und Moilliet nach Kairuan in Tunis. 1920 große Ausstellung bei Goltz in München. 1922—30 Lehrer am Bauhaus in Weimar/Dessau. 1930 Berufung an die Düsseldorfer Akademie. 1933 abgesetzt, geht er nach Bern. Stirbt am 29. Juni 1940 in Muralto-Locarno.



ZEICHNUNG: LEO CREMER

Kreibig, Erwin von, geb. 27. 7. 1904 in München. Studiert an der Münchner Kunstgewerbeschule bei Prof. Riemerschmidt. Zeichnet für den Simplizissimus. 1932 in Paris. Nach 1933 ständig im Ausland (Ibizza, San Remo). Rückkehr 1952 nach München.

Kubin, Alfred, geb. 1877 in Leitmeritz in Böhmen. Seit 1898 Ausbildung in München an Privatmalschulen und an der Akademie. 1906 Erwerb des Schlosses Zwickledt bei Wernstein am Inn, wo er heute noch lebt.

Kunz, Karl, geb. 23. 11. 1905 in Augsburg. 1921—27 Studienjahre in München. 1927—30 Studienjahre in Berlin. 1931—33 Halle. Werkstätten Burg Giebichenstein, gegenstandslose Plastik, Reliefs und Materialbilder. 1933 Gefängnis, Berufsverbot. 1944 Verlust fast sämtlicher Arbeiten. 1947—49 Lehrauftrag an der staatlichen Schule für Kunst und Handwerk, Saarbrücken. Seit 1950 in Augsburg. 1950 erste Kollektiv-Ausstellung bei Günther Franke in München.

Lecher, Max, geb. 18. 7. 1905 in München. Studierte an der Kunstgewerbeschule und Akademie in München bei Julius Diez. Beschäftigte sich später viel mit Wandmalerei. Wurde nach dem zweiten Weltkrieg Mitglied der Sezession. Lebt in München.

Lamprecht, Anton, geb. 12. 8. 1901 in Allershausen an der Amper. Studierte an der Münchner Akademie bei Karl Caspar. Wurde nach dem zweiten Weltkrieg Mitglied der „Neuen Gruppe".

Leithäuser, Alfred, geb. 14. 8. 1898 in Barmen. Studierte 1923 an der Akademie Hofmann in München. Ausgedehnte Reisen in Spanien und Mallorca, dann zwei Jahre in Paris Schüler bei André Lhote. Seit 1939 lebt er im bayrischen Voralpenland. Mitglied der Neuen Münchner Künstlergenossenschaft.

Maly, Wilhelm, geb. 1894 in München, gest. 1943 in Davos.

Marc, Franz, geb. 8. 2. 1880 in München. Seit 1900 Besuch der Akademie bei Hackl und Diez. 1903 Reise nach Frankreich. Seit 1909 in Sindelsdorf ansässig. 1912 mit Macke in Paris. 1914 Umzug nach Ried. Gefallen am 4. 3. 1916 vor Verdun.

Meisenbach, Karl, geb. 7. 8. 1898 in Nürnberg. 1924—1931 Meisterschüler bei Karl Caspar in München. 1928 Albrecht-Dürer-Preis. Seit 1930 Mitglied der Neuen Sezession, seit 1946 Mitglied der „Neuen Gruppe". Lebt in München.

Mense, Carl, geb. 13. 5. 1889 in Rheine i. W. Nach dem ersten Weltkrieg Aufenthalt in München. Mitglied der Neuen Sezession seit 1923. Wird 1925 Professor an der Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau. Lebt heute in Honnef am Rhein.

Müller, C. O., geb. am 28. 10. 1901 in Coburg, studierte 1918 bis 1925 an der Kunstgewerbeschule in München und an der Akademie bei Caspar. Mitglied der Neuen Münchner Künstlergenossenschaft.

Münter, Gabriele, geb. 1877 in Berlin. Kommt 1901 nach München. Unterricht bei Kandinsky an der Phalanx-Schule. 1904—08 Reisen mit Kandinsky. 1909 Niederlassung in Murnau. Mit Kriegsausbruch geht sie für fünf Jahre nach Norwegen. Seit 1931 wieder ständig in Murnau/Obb. 1952 große Kollektiv-Ausstellung, die durch Deutschland wandert.

Nerud, Josef Karl, geb. 13. 8. 1900 in Simbach am Inn. Studium an der Münchner Akademie bei Becker-Gundahl. 1927 in Rom. 1928 Mitglied der „Juryfreien". Von 1928 mit Unterbrechungen in Simbach und München.

Niederreuther, Thomas, geb. 1. 7. 1909 in München. Seit 1928 malend. Autodidakt. Reisen in England, Frankreich und Marokko. Nach dem zweiten Weltkrieg Mitglied der „Neuen Gruppe". Auch als Schriftsteller tätig.

Ott, Richard, geb. 9. 6. 1908. Von 1914 bis 1928 in Haynau in Schlesien. 1928 bis 1932 Studium an der Staatlichen Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau und Leipzig. Keramische Fachschule in Bunzlau. Werklehrerprüfung. Seit 1945 lebt Ott in Bayern und München, wo er als Pädagoge tätig ist („Schule der Kunst" im Amerika-Haus und „Freie Akademie").

Panizza, Wolf, geb. 27. 12. 1901 in Lindau am Bodensee. Studium an der Münchner Akademie von 1920 bis 1927. 1928 Mitglied der „Juryfreien". Lebt heute in Diessen am Ammersee.

Pietzsch, Richard, geb. am 23. 3. 1872. Kommt vor der Jahrhundertwende nach München, studiert bei Stuck an der Akademie. Gründungsmitglied der „Neuen Sezession". Lebte seitdem in Oberbayern und München.

Raskow, Alexander.

Röhricht, Wolf, geb. 20. 4. 1886 in Liegnitz. Wurde zunächst Jurist. Studierte in Berlin und in München bei Knirr. Längerer Pariser Aufenthalt. Lebt seit 1945 ständig in München.

Seewald, Richard, geb. 4. 5. 1889 in Arnswalde. Seit 1918 Mitglied der Neuen Sezession. Lebte in München. Wird 1924 an die Kölner Werkschulen berufen. Heute in der Schweiz ansässig.

Spaeth, Jakob, geb. 10. 4. 1906 in Nürnberg. Von 1923 bis 1930 Studium und Praxis in der Architektur. Dann Studium der Malerei bei K. Caspar. Lebte bis zum Kriegsausbruch in Österreich und in der Schweiz. Seit 1945 ständig in Brannenburg am Inn.

Stefula, Gyorgy, geb. 22. 1. 1913 in Hamburg. Autodidakt. Seit 1943 in Bayern ansässig. Lebt in Lienzing am Chiemsee.

Stefula, Dorothea, geb. 7. 2. 1914 in Hamburg, studierte Gebrauchsgraphik und Buchillustration in Hamburg. Seit 1943 in Bayern ansässig. Malt erst seit 1947 Bilder.

Stöckl, Rupert, geb. 1923 in München. Ausbildung als Dekorationsmaler. Autodidaktische Weiterbildung als Maler nach dem zweiten Weltkrieg. 1952 erste Ausstellung in der Galerie Gurlitt.

Scharl, Joseph, geb. 9. 12. 1896 in München, arbeitete 1910—15 als Dekorationsmaler. 1919—21 Studium an der Akademie bei Angelo Jank. 1929 erste Ausstellung bei den „Juryfreien", seit 1930 Mitglied der Neuen Sezession. 1929 Albrecht-Dürer-Preis, 1930 Rom-Preis, 1931 Dr.-Mond-Preis, 1932 Förderpreis Essen. 1934 Amsterdam, 1938 verläßt er Deutschland und lebt seitdem in New York.

Schinnerer, Adolf, geb. 1876 in Schwarzenbach an der Saale. Studium in Karlsruhe. Seit 1923 leitete er eine Klasse an der Münchner Akademie. Er starb 1950.

Schlichter, Rudolf, geb. 1890 in Calw/Württemberg. Emailmalerlehre. Studium 1907—1909 an der Kunstgewerbeschule Stuttgart. 1910—1918 Akademie Karlsruhe. 1919—1932 in Berlin. 1932—1935 in Rottenburg am Neckar. 1935—1939 in Stuttgart. Lebt seit 1940 in München.

Schnurer, Knut, geb. 12. 1. 1920 in Kösching/Oberbayern. Autodidakt. Unterweisung in moderner Kunst während der Nazizeit durch einen Zeichenlehrer in der Schule. Lebt in Ingolstadt.

Schrimpf, Georg, geb. 13. 2. 1889 in München. Mit 13 Jahren Lehre bei einem Zuckerbäcker in Passau. Unstetes Wanderleben mit großen Entbehrungen. 1915 in Berlin entstehen die ersten Ölbilder. Ehe mit der Malerin Maria Uhden. 1918 zog Schrimpf nach München. 1920 stellte er zum ersten Male bei der Neuen Sezession aus. 1922 Italienreise. 1927 Berufung an die Meisterschule für Dekorationsmalerei in München. 1933 folgte er einem Ruf an die Berliner Akademie. Kurz nach seiner Entlassung starb er am 19. April 1938 in München.

Teutsch, Walther, geb. 25. 5. 1883 in Kronstadt in Siebenbürgen. Kam um die Jahrhundertwende nach München und studierte bei Habermann auf der Akademie. Gehörte der Neuen Sezession an. Bekam 1922 einen Lehrauftrag an der Kunstgewerbeschule und wurde später an die Akademie übernommen. Lebt in München.

Thöny, Wilhelm, geb. 10. 2. 1888 in Graz. Studium in München bei Hackl und Jank. Mitbegründer der Neuen Sezession 1913. Bis 1931 dann in Graz, 1931—38 in Paris und Frankreich, dann Übersiedlung nach New York, wo er am 1. 5. 1949 starb.

Troendle, Hugo, geb. 1882 in Bruchsal (Baden). Studium in Karlsruhe bei Schmidt Reutte, 1907—1912 in Paris, Schüler von Sérusier und Maurice Denis. Seit 1912 ständig in München. 1929 Albrecht-Dürer-Preis, 1952 Kulturpreis der Stadt München.

Unold, Max, geb. 1. 10. 1885 in Memmingen. Seit 1904 in München. Studium bei Hugo von Habermann. Gründungsmitglied der Neuen Sezession. Nach dem zweiten Weltkrieg Mitglied der Neuen Gruppe.

Weiers, Ernst, geb. 17. 9. 1909 in Oespel/Westfalen. Studium bei Campendonk und Klee in Düsseldorf. Lebt seit 1936 in Bernried am Starnberger See. 10 Jahre Krieg und russische Gefangenschaft. Rückkehr 1949. Seither Ausstellungen bei Günther Franke und als Gast der „Neuen Gruppe".

Weisgerber, Albert, geb. 1878 in St. Ingbert/Saar. Studium an der Münchner Akademie bei Hackl und Stuck und in Paris. Gründet 1913 die „Neue Sezession". Gefallen 1915.

Weil, Ernst, geb. 18. 11. 1919 in Frankfurt a. M. Studierte Kunstgeschichte und Architektur in Frankfurt und Stuttgart bei Brinkmann. 7 Jahre Kriegsteilnehmer. Seit 1948 Studium auf der Münchner Akademie bei Gött, Fuhr und Geiger. 1950 stellte er zum ersten Male bei Günther Franke aus.

Westpfahl, Conrad, geb. 23. 11. 1891 in Berlin. Studium in Berlin, Dresden, München, Paris. 1926—33 ständig in Frankreich. 1934—40 in Griechenland. Seit dieser Zeit in Bayern und München ansässig.

Winter, F. A. Th., geb. 23. 5. 1906 in Mainz-Castell. Seit seinem 15. Lebensjahr als Fabrikarbeiter tätig. Später Studium in München und Berlin. Einige Semester bei Beckmann an der Städelschen Akademie in Frankfurt. 1933—1942 in Düsseldorf als Reklamegraphiker tätig. 1942 Verlust aller Arbeiten. Seit 1942 ständig in Murnau/Obb.

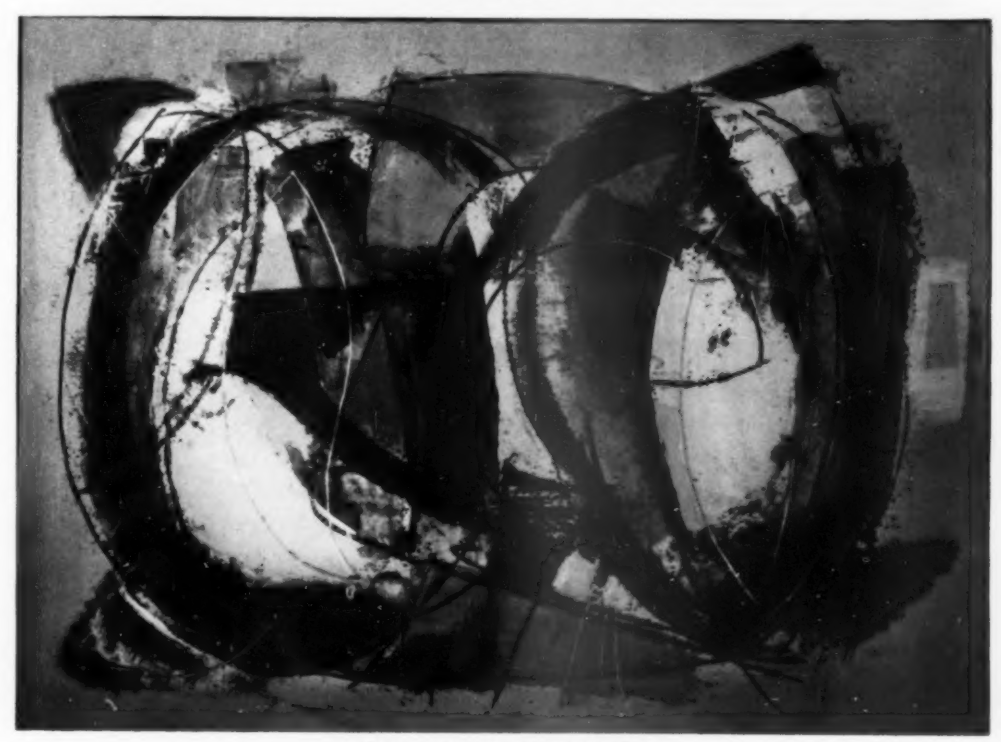
Winter, Fritz, geb. 22. 9. 1905 in Altenbögge, Westfalen. Arbeitete als Bergmann. Hospitierte am Realgymnasium und widmete sich in seiner Freizeit der Malerei. Kam 1927 ans Bauhaus, wurde Meisterschüler von Klee. Nach Aufenthalten in Berlin, Halle und Italien lebt er seit 1935 in Diessen am Ammersee. Ausstellungsverbot. Kehrt erst 1949 aus russischer Gefangenschaft zurück. Seit dieser Zeit zahlreiche Ausstellungen und Auszeichnungen.

Zerbe, Karl, geb. 1902 in Berlin. Weilte Mitte der zwanziger Jahre in München. 1934 emigrierte er nach USA, wo er heute noch lebt.

Zimmermann, Mac, geb. 22. 8. 1912 in Stettin. Studierte an der Schule für gestaltende Arbeit dort. 1934—38 in Hamburg, während dieser Zeit — da Malverbot — als Erdarbeiter, Buchhändler, Pressezeichner, Weber usw. tätig. Ab 1938 in Berlin. Erste Ausstellung 1946 bei Rosen. Seit 1948 ständig in München.



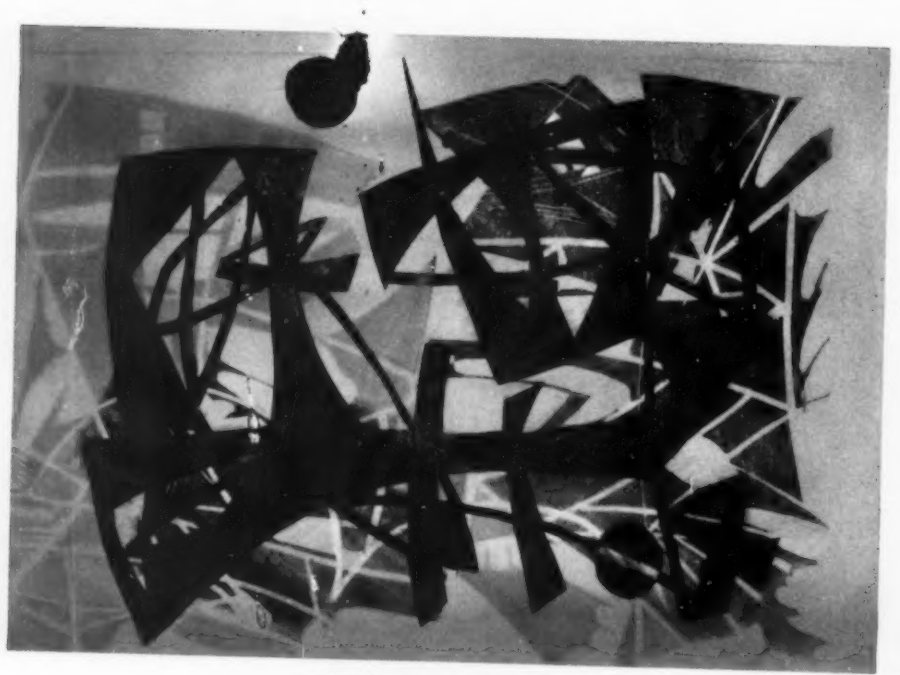
CONRAD WESTPFAHL, FEIERLICHER NACHMITTAG
Foto: E. M. Czako



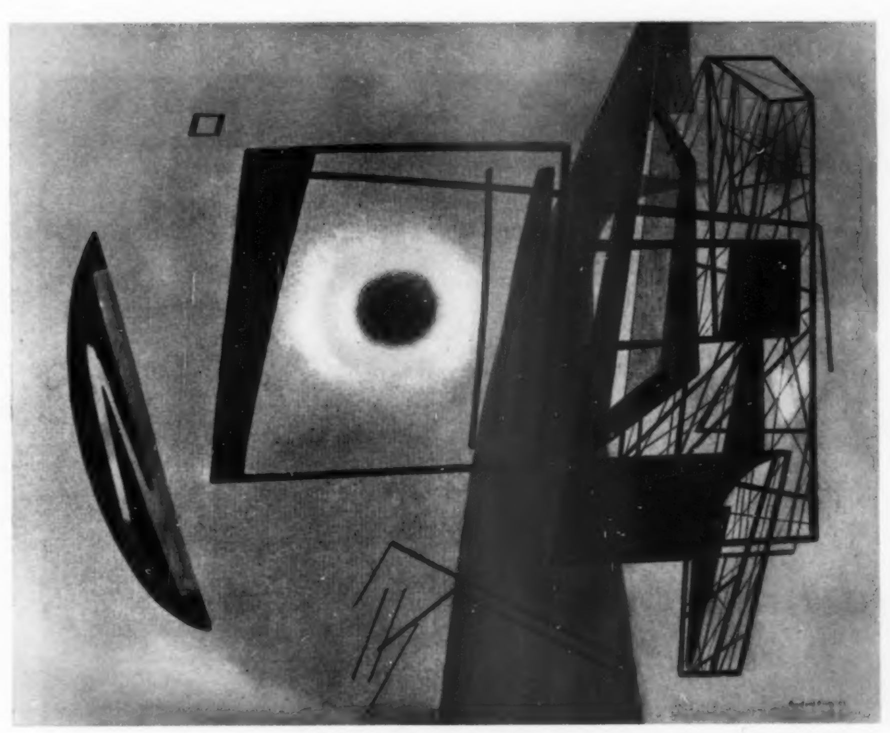
ROLF CAVAEL, KOMPOSITION
Foto: Albrecht Cropp



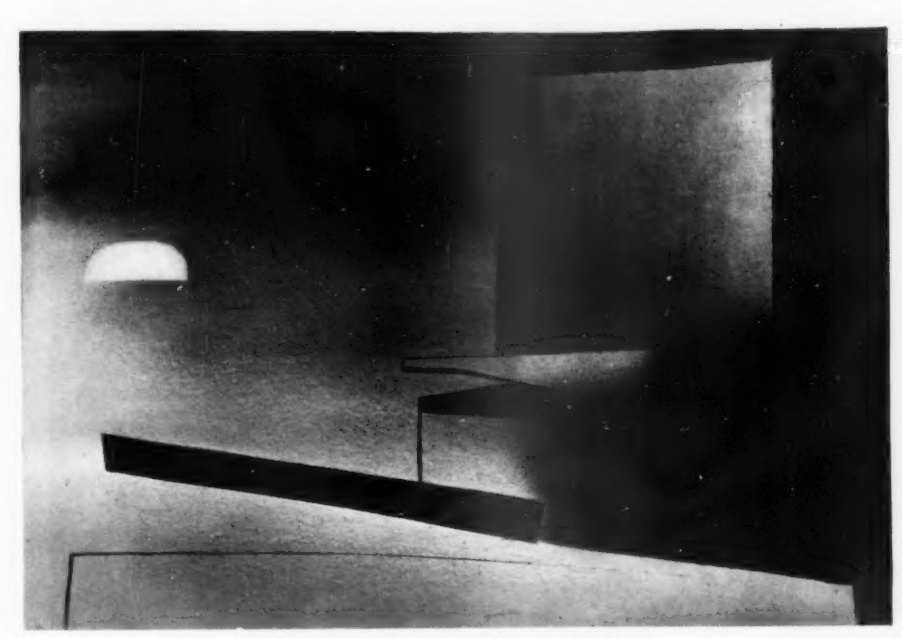
FRITZ WINTER, AKTIV 1950



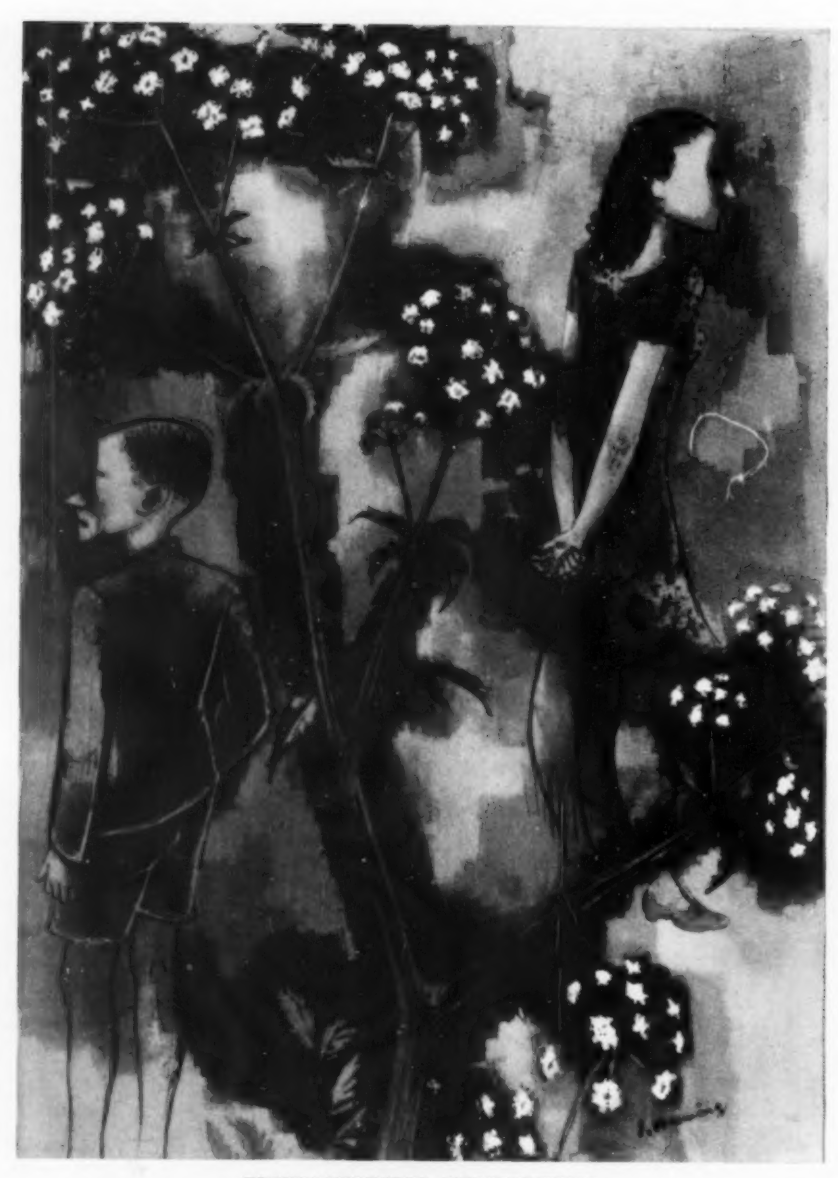
FATH-WINTER, INMITTEN



GERHARD FIETZ, BILD 1949 77
Foto: Felbermeyer



RUPPRECHT GEIGER, KOMPOSITION
Foto: Jaeger & Georgen



ERWIN HENNING, KOMPOSITION



KARL CASPAR, NOLI ME TANGERE



ARNOLD BALWÉ, HEUERNTE
Foto: Marlo



GÜNTHER GRASSMANN, SERBISCHER BAUER



E. V. KREIBIG, MÄDCHEN IM WALD
Foto: Dagmar Perls



WILHELM IMKAMP, AUFRECHT



FRITZ LEVEDAG, KOMPOSITION



EMIL SCHUMACHER, KOMPOSITION
(Ausstellung »junger westen«)









JOS. WEDEWER, SITZENDE FRAU; Foto: R. Wedewer / CHRISTIAN ROHLFS, LOTOSBLÜTE; Foto: Westf. Denkmalamt / EBERHARD VIEGENER, KAKTEE UND GELBER KRUG; Foto: Friedrich Schmieding / AUGUST MACKE, MANN IM PARK; Kunstkabinett Dr. F. Krick, Nürnberg

ANTON HENZE

WESTFÄLISCHE MALEREI DER GEGENWART

Malerei der Gegenwart ist zu keiner Zeit und nirgends allein das Bild des heutigen Tages; wir werden ihr das gesamte Werk der Lebenden zuzählen müssen, sofern sie sich bemühten, die besonderen Bildgedanken der Zeit zu verwirklichen. Eine Betrachtung westfälischer Malerei der Gegenwart kann zudem nicht auf einen kurzen Rückblick in die Kunstgeschichte verzichten, will sie das Verhältnis des Westfalen zum Bild des 20. Jahrhunderts begreifen.

Die Malerei scheint in dieser Landschaft zwischen Rhein und Weser keine Möglichkeit zu finden. Wer in die deutsche Kunstgeschichte zurückblickt, durchmißt fast ein halbes Jahrtausend, bis er auf bemerkenswerte Beiträge Westfalens zur abendländischen Malerei trifft. Im 16. Jahrhundert malen die Brüder tom Ring in Münster die ersten Blumenbilder der deutschen Malerei und manieristische Porträts, die einzigartig in jenen armen Jahrzehnten sind, die dem Tod der großen Generation Dürers folgen. Im 15. Jahrhundert verdichten sich die Reihen der Maler und Bilder: die westfälischen Maler der Spätgotik, im Sommer 1952 im Landesmuseum in Münster zum ersten Male zutreffend vorgestellt, scharen sich auf der Höhe der Zeit um den Meister von Liesborn. Um 1400 leuchtet der große Stern Conrads von Soest. Im 13. Jahrhundert glühen die Wände und Decken der Kirchen von Soest im Rot, Blau und Gold einer Wandmalerei, die seit Jahrhunderten im Lande geübt, jetzt die hohe Stunde der Vollendung erreicht und um die Mitte des Jahrhunderts das erste größere Tafelbild der deutschen Malerei, das Antependium für St. Walburgis, als Knospe des fruchtbarsten Zweiges künftiger Malerei entläßt. Die Andeutungen genügen: die westfälische Malerei fand ihre Möglichkeit in den strengen Zeichen und Symbolen des Mittelalters.

Erst die neue Kunst der Zeichen und Symbole ließ die Malerei in diesem Lande wiedererblühen. Schon unter den Vorläufern der modernen Form finden sich Westfalen. Bernhard Pankok nahm als Architekt, Graphiker und Maler am »Aufbruch der Jugend um 1900« teil; seine farbigen Illustrationen für den Katalog der deutschen Abteilung auf der Pariser Weltausstellung 1900 gehören zu den gültigen Graphiken des Jugendstils. Melchior Lechter bemühte sich in denselben Jahren um das schlichte und angemessene Gewand des Buches und deutete das Wort Stefan Georges und Maeterlinks mit den symbolisierenden Formen der neuen Graphik.

August Macke war im Kreis des »Blauen Reiters« der frühvollendete heitere Meister der sich selbständig machenden Farbe, bei Wilhelm Morgner kamen in Mystik und Hintersinn des westfälischen Stammes eruptiver Expressionismus, farbenglühende Abstraktion und erste absolute Malerei vegetativer Form zu Tage. Der Holsteiner Christian Rohlfs schließlich fand in Westfalen und unter seinen Malern eine zweite Heimat.

Diese inzwischen in die Kunstgeschichte eingegangenen Maler entwickelten bereits jene Formen und Spielarten des Malens, mit denen sich die westfälischen Maler des gegenwärtigen Tages auseinandersetzen. Der Expressionismus der Anfänge Morgners geriet bei Peter August Boeckstiegel ins Lodern und in hektisch verfließende Glut. Geläutert durch die Zucht der Neuen Sachlichkeit und der absoluten Malerei findet er in der Wand- und Glasmalerei Vincenz Piepers heute jedoch wieder eine Möglichkeit. Pieper, in den letzten Jahren vornehmlich durch seinen Entwurf für ein Fenster im Dom zu Köln hervorgetreten, gestaltet in einem monumentalen Expressionismus, dessen Voraussetzungen sich bei ihm glücklich zusammenfinden: Sinn für das große und schlagkräftige, sich rein in der Fläche verwirklichende farbige Zeichen und eine Hand, die es schlicht und ohne Rücksicht auf Nebensächliches vollbringt.

Die Neue Sachlichkeit fand in Westfalen ein Interesse, das sich nicht allein aus der allgemeinen Aktualität ihrer Jahre erklären läßt. Wer sie als magischen Realismus anspricht, gelangt bald zu den Ursachen ihrer westfälischen Wirkung. Die kühle Präzision und Sachlichkeit ihres Vordergrundes und das Zwiegesichtige und Magische des Hintergrundes antworteten auf zwei, im west-

fälischen Menschen zusammengekoppelte Möglichkeiten. Eberhard Viegener, Jugendgefährte Morgners und vielgesichtiger Wanderer auf vielen Wegen, fand in dieser Spielart der modernen Malerei um 1925 zu sich selbst. Ganz einfache Dinge: ein Tisch, ein Buch, eine Kaktee und ein lesender Mann ordnen sich, in mehreren Schichten hintereinandergestellt und doch unräumlich, zu Bildern einer magisch überhöhten Dinglichkeit, der man die klärende Wirkung des Kubismus ansieht. Die Bilder sind klein im Format, aber von innerer Monumentalität. Die lackglänzenden Farben leuchten voll eines intensiven inneren Lichtes; Braun, Grün und Rot werden von jenem unsinnlichen Blau überstreut, das die Herbststunde zwischen Tag und Abend still und weit macht.

Josef Wedewer gewann dem magischen Realismus dämonische Bilder bäuerlicher Menschen und Stadtlandschaften ab, in denen die Farbe unter einem nächtlichen Rauhfrost vergeht. Theo Hölscher stand jener sachlichen Spielart näher, die sich aus Kräften der Bauernmalerei und der Sonntagsmaler nährte. Mit ihren Mitteln bemühte er sich in kleinen, lackfarbenhellen Bildtafeln um technische und industrielle Objekte der westfälischen Landschaft. Die besten dieser Bilder bewahren bis heute etwas von der frappanten Naivität Rousseaus. Carl Mense stand dagegen der strengen und eisigen Sachlichkeit Kanoldts näher, kam jedoch später zu einer fast bilderbogenbunten Farbigkeit. Gemildert, farbenfreudiger und konstruktivistisch gestützt findet die Neue Sachlichkeit in der jüngeren Generation der westfälischen Maler noch Widerhall. Hans Hubertus Graf von Merveldt gestaltet in ihr das Abenteuer dieser Erde, dem er in den Häfen und auf den Straßen ferner Länder begegnet, Hans Wolf von Ponickau den Blick vom »Rande der Welt« in den Raum, in dem die Weltenkörper stumm und kalt, ohne Einsicht und Gnade zu Häupten des ausgesetzten Menschen kreisen. Technische Präzision und hintergründige Phantasie, die Ponickaus Gemälde wie seine vorzüglichen Holzschnitte auszeichnen, steigern sich bei dem jüngeren Gustav Deppe zu primitiven Gleichnissen der westfälischen Industrielandschaft an der Ruhr und zu Hieroglyphen des Lebensgefühls ihres neuen Menschen.

Teils den Ausläufern der Neuen Sachlichkeit zugehörend, die man hier und da neuerdings unzutreffend als »Neo-Realismus« deklariert, teils sich der absoluten Malerei nähernd, sind zu nennen: Heinrich Berges, Carl Busch, Sibylle Dotti, Franz Homoet, Hans Kaiser, Franz Klopietz, Hans Kraft, Marie Luise Rogister, Otto Andreas Schreiber, Paul Werth, Wilhelm Wessel, Irmgart Wessel-Zumloh, Hans Wienhausen und Heinz Wilthelm.

Der heutige Tag gehört in Westfalen der absoluten Malerei. Eine Reihe ihrer bekannten Meister sind Söhne der roten Erde; im Lande selbst gewinnt sie Jahr um Jahr neue überzeugte Freunde und auch verspätete Mitläufer. Auf der Grenze zwischen abstrahierter Gegenständlichkeit und dem absoluten Zeichen verharren seit Jahren Leo Burgholz und Clemens Wieschebrink. Die kalten Grau, Blau und Ocker des magischen Realismus verwaschen sich bei Burgholz zu den zarten Tönen der Morgenfrühe, die menschliche Gestalt, fast immer Thema des Bildes, vereinfacht sich bis zu einem Grundriß aus drahtigem Liniengefüge. Clemens Wieschebrinks Ölbilder stehen in jenem erregenden Schnittpunkt, in dem Ding und absolut werdende Farbe sich die Waage halten. Sie erscheinen dem ersten Blick im Umriß der Gestalten und Gegenstände vertraut: die Frau mit dem Blumenstrauß oder der Evangelist Johannes scheinen konventionell ins Bild zu treten. Der zweite Blick korrigiert jedoch bald den ersten; die so greifbar scheinende Gestalt vergeht; Flächen warmen Rots und Gelbs und braune Konturen erhalten den Vorrang und finden sich zu einem anderen Bild, einer fast absoluten Komposition.

Zu ihr kamen schon in jungen Jahren die westfälischen Schüler des Bauhauses: Albers, Imkamp, Levedag, Thiemann und Winter. Josef Albers, später zu den Pionieren der neuen Form in Nordamerika gehörend, fand das Feld für seine straffen und dynamischen Formen vornehmlich in der Glasmalerei und im Holzschnitt, den alten Künsten ursprünglicher Fläche und Monumentalität. Monumental im kleinen Format, aber vielfältiger, wenn auch langsam reifte das Werk Fritz Levedags. In den wenigen Jahren, die sein Jahrhundert dem Frühverstorbenen zum ungehinderten Schaffen ließ, hat er in intensiven theoretischen und praktischen Formversuchen absolute Gemälde gewonnen, die zu den bleibenden Urkunden aus den erschütterten Seelenlandschaften unserer Zeit und zu jenen Bildzeichen gehören dürften, in denen der Geist des Jahrhunderts sich zu Harmonien in Farbe und Form verkörperte. (Siehe »Kunstwerk«, IV/8/9.) Während Levedag stets die runden Flächenformen schätzte und in seiner letzten Lebenszeit zu Gestaltungen einer höheren, mehrschichtigen Geometrie kam, ging Fritz Vordemberge-Gildewart in den Versu-

chen der niederländischen stijl-Gruppe auf und bemühte sich mit Mondrian und Doesburg, die Form auf das Skelett von Linie und Fläche, die Farbe auf ihre Elemente und den Geist auf seine einfachste Chiffre zurückzuführen. Er kam, so scheint uns, von allen Westfalen dem Nullpunkt des Jahrhunderts am nächsten. Hans Thiemann, heute in der Berliner Neuen Gruppe, führt die konstruktivistischen Formen Kandinskys in eine hintergründige, aber kubistisch greifbare Bildwelt.

Wilhelm Imkamp hält sich dagegen in einem schönen Gleichgewicht zwischen Gestern und Heute. Während die Formen seiner Temperablätter die geometrischen und vegetativen Elemente der absoluten Malerei abwandeln, trägt die Farbe den sommerlich-warmen Glanz des Impressionismus. Das absolute Bild wird zu einem »Fest für das Auge«. Imkamps Ölbilder neigen dagegen zur kühlen und transparenten Welt der Kristalle.

Fritz Winter, in den letzten Jahren in die erste Reihe der absoluten Malerei gerückt, hat ein urtümliches Verhältnis zum reinen Zeichen. Er beherrscht und begreift nicht nur die neuen Formen und Farben souverän, er kann sie auch kraftvoll, wie zufällig gefügt und doch überzeugend im sehr großen Format zusammenbringen. Bei ihm scheint der alte Drang des Westfalen zur Wandmalerei in moderner Gestalt wieder hervorzutreten.

Inzwischen fanden auch einige Maler des magischen Realismus zur absoluten Komposition. Das braucht keineswegs Argwohn zu wecken, dürften die einzelnen »Stile« unseres Jahrhunderts doch lediglich Spielarten und Stufen seines legitimen Gestaltens sein. Die absoluten Bilder von Hölscher und Wedewer tragen denn auch unverwechselbar die Züge der Handschriften, die aus ihren älteren Werken bekannt sind; sie zeigen auch die gleiche Skala der Farben.

Einige junge Maler gruppierten sich in den letzten Jahren in der Vereinigung »Junger Westen«, deren Standort Recklinghausen ist. Sie leben im westfälischen Revier der Kohle und des Eisens; sie möchten im absoluten Bild das Gleichnis des Zeitalters der industriellen Technik erreichen. Gustav Deppe, inzwischen zum absoluten Zeichen gekommen, und Thomas Grochowiak ringen um dieses Bild in Kompositionen, in denen technische Formen sich mit jenen Farben vereinen, die dem Werktag des Industriewerkes und seinen physikalisch-chemischen Vorgängen eignen. Es ergeben sich dabei manchmal Bilder, die der Grenze zwischen absoluter Malerei und Surrealismus nahestehen. Hubert Berke, Hans Werdehausen und Emil Schumacher bevorzugen Zeichen aus Fläche und Linie, Werdehausen mit kräftigem Pinselstrich, heftig und vital, den Gegensatz des Schwarz zur bunten Farbe nützend, Schumacher subtiler und den hellen Tönen zugetan, während Berke das kleinteilige Bild blühender Farbe pflegt. Diese Gruppe absoluter Maler dürfte mit ihren Bemühungen grundsätzlich im Recht sein, sie sollte sich jedoch vor gewaltsamen Parallelen zwischen Bild und industrieller Technik hüten. Die Bezüge, die sich den Söhnen des Reviers ergeben, sind vorhanden, lassen sich aber noch nicht handgreiflich verkörpern. Ihr Anliegen findet eine Bekräftigung aus anderen Bereichen des Geistes in Romano Guardinis Schrift »Das Ende der Neuzeit«. Guardini schreibt dort: »Diese Natur (die in Physik und Technik Gestalt gewordene) kann auch weithin nicht mehr empfunden werden – es sei denn mit sehr entlegenen, ja grenzhaften Gefühlen: als das einfachhin Fremde, Unerfahrbare und Unansprechbare. Wenngleich man auch hier wohl vorsichtig sein muß. Wahrscheinlich liegen auch hier Aufgaben und Möglichkeiten. Sie könnten bedeuten, daß die Grenze der Erlebbarkeit hinausgeschoben wird, und so Größen von Dingen und Wirkungen zur Erfahrung gelangen, die vorher unempfindbar blieben. Sie könnten aber auch bedeuten, daß sich eine Weise des indirekten Erfühlens entwickelt, welche das bisher nur abstrakt zu Denkende ins eigene Leben nimmt. Von hier aus öffnet sich vielleicht ein Zugang zur abstrakten Kunst – soweit sie wirklich Kunst und nicht bloßes Experiment oder einfach Mache ist.«

Die Ausstellung »Westfälische Kunst 1952«, vom Landesmuseum und dem Kunstverein in Münster als Bestandsaufnahme neuer Kunst im Lande veranstaltet, richtete die Aufmerksamkeit schließlich auf hoffnungsvolle Kräfte des Nachwuchses. Als erster wäre Günther Krewerth zu nennen, junges Mitglied der alten, aber modernen Künstlergemeinschaft »Schanze« in Münster, der auch die bereits erwähnten Maler Burgholz, Busch, Hölscher, Imkamp, Merveldt, Levedag, Ponickau und Wedewer angehörten. Krewerth hat in seinen Kompositionen bereits Freiheit und eigene Art und in Farbe wie Form eine echte Entsprechung zum Geist des technischen Zeitalters, obwohl direkte Bezüge nicht einmal versucht sind. Der mit dem Preis »Jung Westfalen« ausgezeichnete Heinz Wittler trat mit spitzkantigen, in der Farbe bestechenden »Aeroformen«, kleinen Temperablättern, ins Rampenlicht der Diskussion.

Es wäre anachronistisch, zu versuchen, die westfälische

Malerei der Gegenwart unter den Gesichtspunkten eines landschaftlichen Raumstils gegenüber dem Rheinland oder Niedersachsen abzugrenzen. Kunstgeographische Raumstile und selbst Nationalstile ergeben sich nicht zu jeder Zeit. Sie finden ihre Stunde in Zeiten einer Kunst, die sich am Menschen und an der Natur bildet. Kunst des Zeichens und Symbols neigt dagegen zu einem überörtlichen und übernationalen Stil. Es dürfte nicht nur heute, sondern zum Beispiel auch in karolingischer und ottonischer Zeit unmöglich sein, auf dem Boden Westfalens einen spezifischen Lokalstil nachzuweisen. Trotzdem sind, das wird von niemandem bezweifelt, in den frühen Jahrhunderten zwischen Rhein und Weser Kunstwerke hohen Ranges und geschichtlicher Wirkung entstanden. Man kann das (geschichtlich gesehen) selbstverständliche Fehlen lokalstilistischer Züge in gegenwärtiger westfälischer Malerei also keineswegs gegen ihre Maler ins Feld führen, wie es gelegentlich geschieht. Wer näher hinsieht, bemerkt bald, wie diese Maler trotzdem unter dem traditionellen Schicksal der Westfalen stehen: sie machen sich das Malen nicht mit leichter Hand einfach, sie wägen und verwerfen, gehen dem Problem nicht aus dem Wege und experimentieren oft bis an den Rand der Verzweiflung. Was in glücklicher Stunde als Bild gelingt, trägt auch im absoluten Zeichen Züge des schwersinnigen, hintergründigen und keineswegs einfachen Stammes und etwas von der Monumentalität strenger Architektur, in der er sich am deutlichsten aussprach. Westfälisches Schicksal dürfte es schließlich auch sein, daß die Heimat jenen ihrer Söhne, die sich dem Geist und der Form verschreiben, nur selten eine Chance bietet.

KURZBIOGRAPHIEN DER MALER IM WESTFÄLISCHEN RAUM

Albers, Joseph, geb. 1888 in Bortrup/Westf. Schüler, dann Lehrer am Bauhaus. Lebt in New York. Mitglied der „American Abstract Artists".

Berges, Heinrich, geb. 1912 in Valdorf bei Vlotho. Studium an der Kunstgewerbeschule Bielefeld. 1950 Karl-Ernst-Osthaus-Preis der Stadt Hagen. Arbeiten befinden sich u. a. in den Städtischen Museen Witten und Wuppertal-Elberfeld.

Berke, Hubert, geb. 1908 in Buer/Westf. Studium (Kunstgeschichte und Philosophie). Malstudium in Königsberg und in Düsseldorf bei Paul Klee. Lebt in Alffter bei Bonn. Erhielt Kunstpreis „junger westen" 1950.

Burgholz, Leo, geb. 1892 in Warendorf. Studium an der Akademie in Düsseldorf. Arbeiten befinden sich u. a. in Berlin (National-Galerie) und in Münster (Landesmuseum). Seit 1920 als Kunsterzieher tätig.

Busch, Carl, geb. 1905 in Münster. 1931 Dürer-Preis der Stadt Nürnberg. 1933 Jahrespreis „Jung-Westfalen" des Westfälischen Kunstvereins. 1936 Kunstpreis der Stadt Duisburg. 1937 Cornelius-Preis der Kunstakademie Düsseldorf. 1939 Kunstpreis der Stadt Düsseldorf.

Boeckstiegel, Peter August, geb. 1889 in Arrode, lebt in Werther/Westf.

Deppe, Gustav, geb. 1913 in Essen. Studium in Dortmund. Lebt in Witten.

Dotti, Sibylle, geb. 1913 in Berlin. Studium an der Hochschule für Kunst und Kunsterziehung Berlin (Jaeckel, Tappert, Hasler) und an der Universität Berlin. Seit 1939 tätig als Kunsterzieher. Lebt in Detmold.

Grochowiak, Thomas, geb. 1914 in Recklinghausen. Ausbildung als Werbegraphiker. Kurze Zeit Schüler der Werkkunstschule Dortmund. Im wesentlichen Autodidakt. Lebt in Recklinghausen, Quadenturm.

Hölscher, Theo, geb. 1895 in Münster. Studium an der Kunstakademie Kassel. Arbeiten u. a. im Landesmuseum Münster.

Homoet, Franz, geb. 1896 auf Gut Ostenfelde bei Greven. Studium an der Kunstakademie Düsseldorf. Tätig als Kunsterzieher.

Imkamp, Wilhelm, geb. 1906 in Münster. Studium am Bauhaus Dessau (Feininger, Kandinsky, Klee). Arbeiten befinden sich u. a. in Aachen (Suermondt-Museum), Bochum (Städtische Kunstsammlung), Bonn (Bundesregierung), Düsseldorf (Städtische Kunstsammlung), Essen (Museum Folkwang), Köln (Sammlung Haubrich), München (Bayerische Staatsgemäldesammlung), Stuttgart (Städtische Kunstsammlung).

Kaiser, Hans, geb. 1914 in Bochum. Arbeiten befinden sich u. a. in Hamm (Städtisches Gustav-Lübecke-Museum), Münster (Westfälischer Kunstverein) und Soest (Städtische Kunstsammlung).

Klaus, Hans, geb. 1896. Lebt in Gelsenkirchen.

Klopietz, Franz, geb. 1909 in Wien. Studium an den Kunstakademien Prag und Krakau. Arbeiten befinden sich u. a. in Bonn (Bundesregierung), Düsseldorf (Kultusministerium und Sozialministerium Nordrhein-Westfalen) und Münster (Westf. Kunstverein). Tätig als Kunsterzieher.

Kraft, Hans, geb. 1895 in Paderborn. Studium an der Kunstakademie Kassel. Arbeiten befinden sich u. a. in Münster (Landesmuseum), Seit 1927 als Kunsterzieher tätig.

Krewerth, Günther, geb. 1921 in Münster. Studium an der Werkschule Münster. Arbeiten u. a. in Düsseldorf (Kultusministerium Nordrhein-Westfalen).

Lechter, Melchior, geb. 1865 in Münster, gest. 1936 in Berlin.

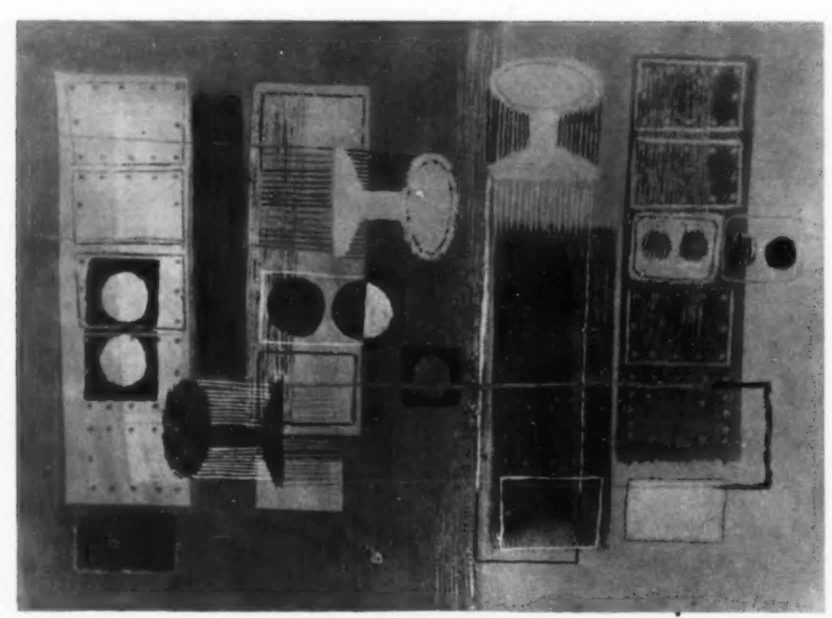
Levedag, Fritz, geb. 1899 in Münster, gest. 1951. Studium an der Handwerkerfachschule in Stuttgart, an der Kunstakademie Düsseldorf und 1926 bis 1929 am Bauhaus bei Klee und Kandinsky. Zwei Jahre im Atelier von Gropius.

Macke, August, geb. 1887 in Meschede/Westf. Düsseldorfer Akademie, Reisen nach Italien und Frankreich, Meisterschüler Corinths, mit Franz Marc im „Blauen Reiter", tunesische Reise mit Klee und Moilliet. Gefallen 1914 bei Perthes.

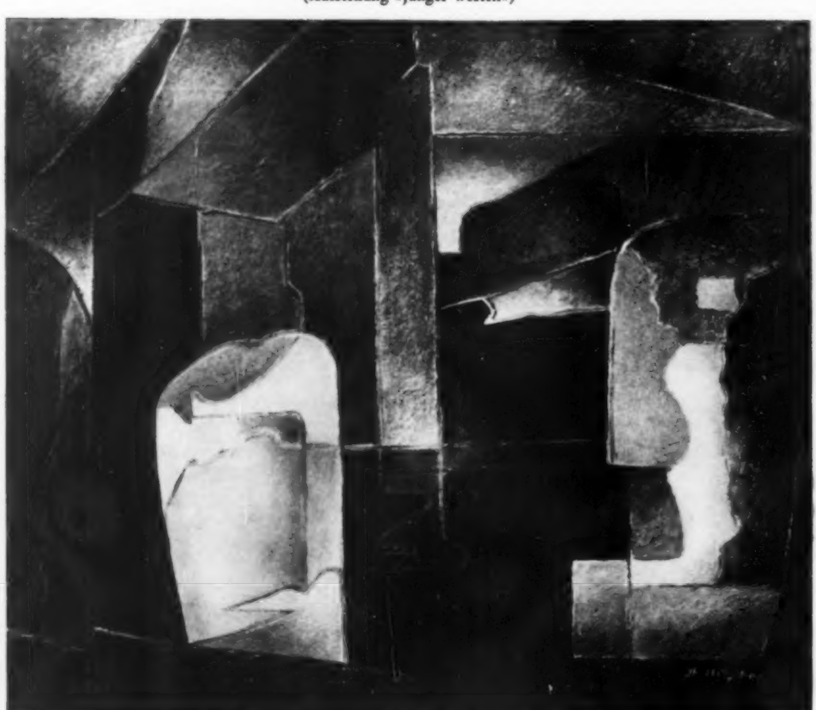
H. H. GRAF VON MERVELDT, AUF DEM KAMELMARKT IN MARAKESCH
Foto: Ingeborg Sello



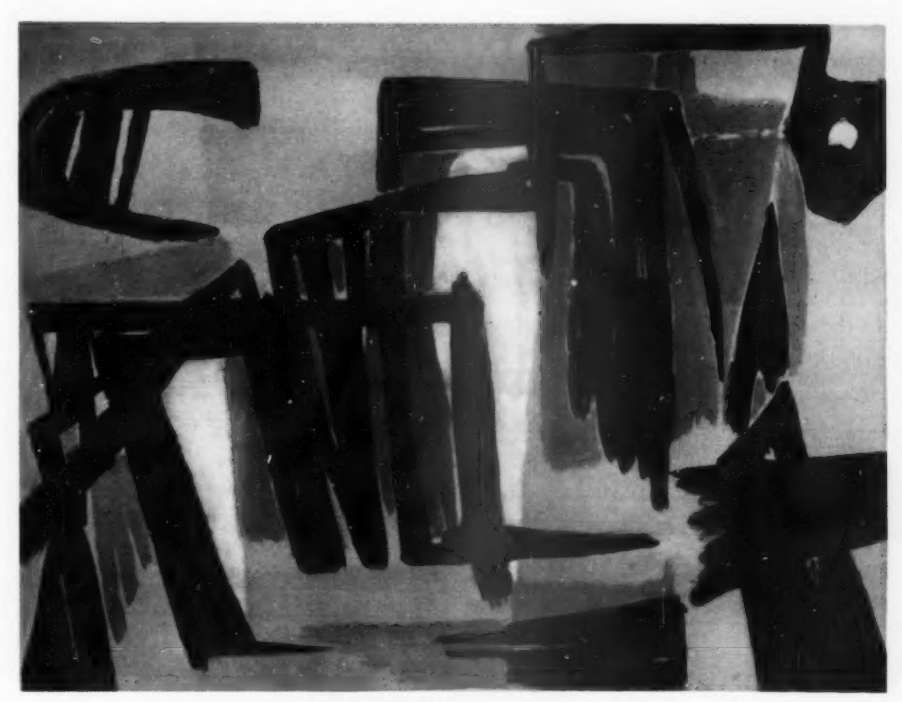
H. W. V. PONIKAU, TRAUMWELT



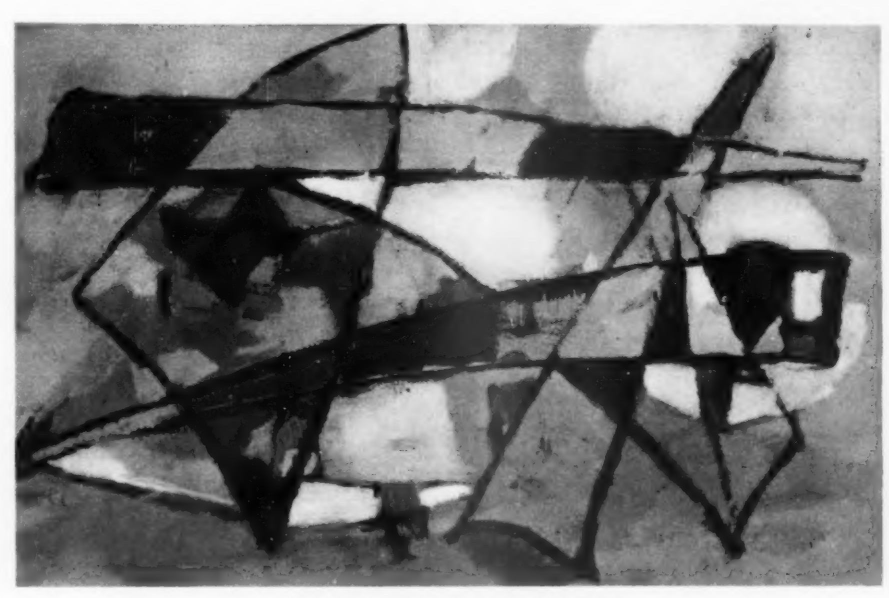
GUSTAV DEPPE, REVIER
(Ausstellung »junger westen«)



THEO HÖLSCHER, TRAGÖDIE
Foto: A. Dach



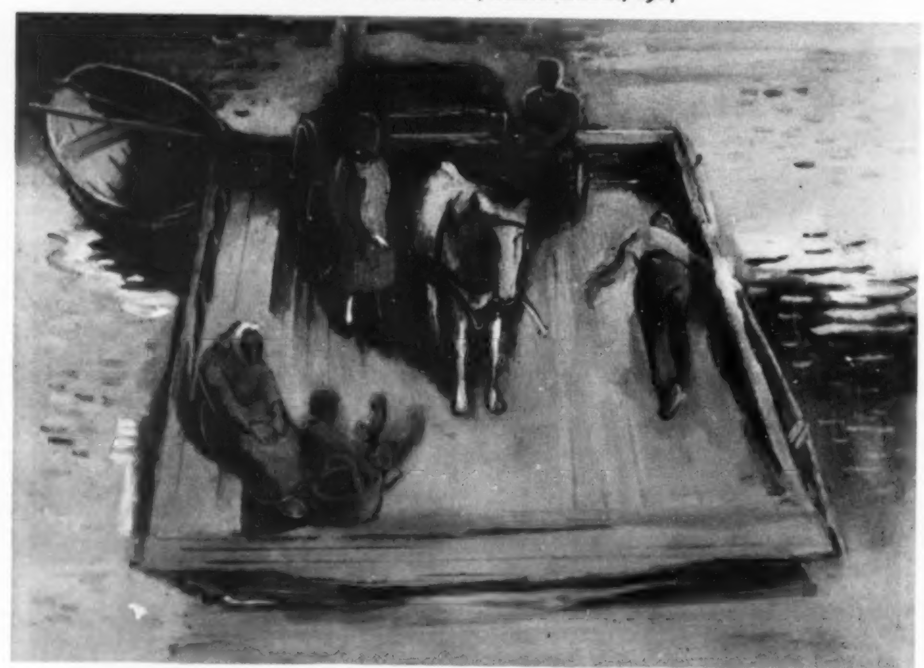
HANS WERDEHAUSEN, BILD 52/08
Foto: Plambeck, Kosmider



HEINZ WITTLER, AEROFORMEN
Foto: Pan und Christine Walter



WALTER GRAMATTÉ, BARCELONA, 1924



BRUNO PAETSCH, DIE FÄHRE
Foto: W. Oppermann

Mense, Carlo, geb. 1889 in Rheine, Professor in Breslau. Lebt in Honnef.

von Merveldt, Graf Hans Hubertus, geb. 1901 in Coesfeld. 1907 bis 1912 in Münster Domschule und Paulinum, ab 1912 in Potsdam und Berlin, 1921—23 Kunstakademie Karlsruhe, 1923—1926 freier Künstler in Berlin, 1926—1932 in Paris, 1932 staatlicher Rom-Preis, 1933—35 Schweiz, Italien und Dalmatien. Lebt in Hamburg.

Modersohn, Otto, geb. 1865 in Soest, gest. 1943 in Rotenburg/Hannover. Mitbegründer der Worpsweder Künstlerkolonie, aus der er sich frühzeitig nach Winterhude bei Bremen zurückzog. Maler der schwermütigen, träumerischen Stimmungen in norddeutscher Landschaft.

Morgner, Wilhelm, geb. 1891 in Soest. Schüler von Tappert in Worpswede; auf der Kölner Sonderbundausstellung 1912 vertreten, mit Graphiken im „Sturm" vorgestellt. Fiel 1917 bei Langemarck.

Micus, Eduard, geb. 1925 in Höxter/Weser. Studium bei Willi Baumeister in Stuttgart. Lebt in Stuttgart.

Pankok, Bernhard, geb. 1872 in Münster. Später Direktor der staatlichen Kunstgewerbeschule und Professor in Stuttgart.

Pieper, Jo, geb. 1893 in Recklinghausen. Studium an der Kunstgewerbeschule Dortmund.

Pieper, Vincenz, geb. 1903 in Münster, Gesellenprüfung im Malerhandwerk, Ausbildung an den Kunstgewerbeschulen Berlin und München und in Maria Laach. Seit 1941 Leiter der Klasse für ornamentale Gestaltung an der Werkschule Münster. Erster Preis beim Wettbewerb der Stadt Köln für ein Fenster des Kölner Doms.

Pudlich, Robert, geb. 1905 in Dortmund. Studium an der Kunstakademie Düsseldorf.

Rohlfs, Christian, geb. 1849 in Niendorf (Holst.), gest. 1938 in Hagen.

Rogister, Marie-Louise, geb. 1901 in Saarburg (Lothringen). Studium an der Kunstakademie Kassel, an der Académie de la Grande Chaumière Paris.

Schreiber, Otto Andreas, geb. 1907 in Deutsch-Cekzin (Westpreußen). Studium an den Akademien Breslau und Königsberg (Preußen) und an der Hochschule für Kunst und Kunsterziehung Berlin.

Schreiter, Johannes, geb. 1930 in Buchholz (Erzgebirge). Studium an der Werkschule Münster.

Schumacher, Emil, geb. 1912 in Hagen. Wurde an der Kunstgewerbeschule in Dortmund ausgebildet. Erhielt 1948 den Kunstpreis „Junger Westen". Lebt in Hagen.

Thiemann, Hans, geb. 1910 in Bochum. Studium am Bauhaus. Schüler von Klee und Kandinsky. Lebt in Berlin.

Viegener, Eberhard, geb. 1890. Westfälischer Meister der „Neuen Sachlichkeit". Lebt in Soest.

Vordemberge-Gildewart, Fritz, geb. 1899 in Osnabrück. Studium in Hannover. 1919 Angehöriger der Dadaistengruppe. 1920 machte er abstrakte Filme. Mitglied des „Sturm", der holländischen „Styl"-Gruppe und der Vereinigung „Abstraction-Création" in Paris. Lebt in Amsterdam.

Werdehausen, Hans, geb. 1910 in Bochum. Studium an der Akademie Kassel. 1950 Kunstpreis „Junger Westen". Lebt in Essen.

Wedewer, Josef, geb. 1896 in Lüdinghausen. Studium an der Kunstakademie Kassel. Tätig als Kunsterzieher. Arbeiten befinden sich u. a. in Münster (Landesmuseum).

Werth, Paul, geb. 1912 in Soest. Kollektivausstellung: 1951 Münster (Westfälischer Kunstverein). Arbeiten befinden sich u. a. in Münster (Provinzialverwaltung).

Wessel, Wilhelm, geb. 1904 in Iserlohn. Studium an der Hochschule für bildende Künste Berlin (Hofer).

Wessel-Zumloh, Irmgart, geb. 1907 in Förde-Grevenbrück. Studium an der Kunstakademie Königsberg Pr. (Burmann) und an der Hochschule für Kunst und Kunsterziehung Berlin. 1952 Karl-Ernst-Osthaus-Preis der Stadt Hagen.

Wienhausen, Hanns, geb. 1913 in Kinderhaus bei Münster. Studium an der Hochschule für Kunst und Kunsterziehung Berlin (Tappert, Jaeckel). Tätig als Kunsterzieher.

Wieschebrink, Clemens, geb. 1900 in Münster. Studium an der Hochschule für bildende Künste Berlin (Hofer). 1930 Preis des Deutschen Künstlerbundes. 1932 Preis der Preußischen Akademie. Arbeiten befinden sich u. a. in Münster (Landesmuseum).

Wilthelm, Heinz, geb. 1913 in Bochum. Studium an der Folkwangschule Essen und an der Kunstakademie Düsseldorf (Nauen, Mataré). 1939 Reisestipendium der Kunstakademie Düsseldorf.

Wittler, Heinz, geb. 1918 in Heeren Kr. Unna. Studium an der Kunstgewerbeschule Dortmund und an der Kunstakademie München. 1952 Jahrespreis „Jung Westfalen".



W. MORGNER SELBSTBILDNIS

ZU DEN AQUARELLEN VON WALTER GRAMATTÉ

Im Werke des leider allzufrüh verstorbenen Walter Gramatté muß man die Aquarelle neben den Graphiken und Bildern als eine besondere Erscheinung ansprechen. Während diese in dem wenig mehr als ein Jahrzehnt umfassenden Zeitraum, der ihm zu schaffen gegönnt war, eine starke innere und äußere Wandlung mitmachen, von den mehr illustrativ-expressiven Arbeiten der früheren Zeit zu den beruhigteren, dafür aber noch mehr verinnerlichten Kompositionen der späteren Jahre, eignet seinen Aquarellen von dem Zeitpunkt an, in dem er diese Technik aufgriff (etwa um 1920) bis in die letzten Jahre etwas Konstantes. Neben dem vielfach Eruptiven, der in ihrer Ausdruckskraft erregenden Bilder und Graphiken ist ihnen vom ersten Augenblick an eine innere Reife und Gelöstheit zu eigen. Dies mag zum Teil in der leichteren und durchsichtigen Technik des Aquarells liegen, mehr aber wohl in der Tatsache, daß eben Bild und Graphik schon durch den langsamen Entstehungsprozeß eine gewisse Gefahr der allzu starken inneren Anreicherung und dadurch Belastung in sich bergen, dies um so mehr bei einem zum Nachdenken und Grübeln veranlagten Charakter, wie es Walter Gramatté gewesen ist. Der Zwang der zeitlich begrenzten Durchführung vor dem Objekt schließt dies beim Aquarell von vornherein aus. Und so verdanken wir gerade dieser Technik etwa einhundert der glücklichsten und unbelastetsten Arbeiten des Künstlers.

Der Kreis des Dargestellten ist, wie bei Gramatté überhaupt, ein enger. Er beschränkt sich hauptsächlich auf Bildnisse seiner Frau, auf Selbstporträts, auf ein paar Bildnisse seiner Freunde, auf Landschaften und einige Blumenstücke. So eng aber der äußere Rahmen gespannt zu sein scheint, um so größer ist die innere Variabilität der einzelnen Arbeiten. Wir finden tatsächlich kaum in zweien eine Wiederholung, weder im Technischen noch im Ausdruck des Dargestellten. Man könnte geneigt sein, diesen Abwechslungsreichtum in seinem Werke, die Tatsache, daß Gramatté sich nicht wie viele andere Künstler auf einen »Stil« festgelegt hat, als eine der Ursachen anzusehen, daß sein Werk nicht mehr bekannt ist, bei einem Publikum, das zum Typisieren neigt.

Wenn sich also auch die Aquarelle Gramattés vom übrigen Werk sehr unterscheiden, sind sie von diesem dennoch nicht zu trennen. Das Aquarell gibt vielfach, vor allem bei den spanischen Landschaften der späteren Jahre das erste Erlebnis eines Gesehenen wieder. Sehr oft entstand Monate oder auch Jahre später ein Ölbild nach demselben Motiv. Schließlich hat Gramatté eine Reihe dieser Landschaften auch in der Radierung festgehalten. Während aber das Aquarell die ursprüngliche Empfindung vor dem Objekt am stärksten atmet, wird diese im Ölbild transponiert, nicht selten ins Transzendentale gesteigert.

Kein Wunder, daß bei einer so sensiblen Künstlerpersönlichkeit, wie es Gramatté war, die ursprüngliche Form des Erlebnisses irgendwie auch die packendste ist, eines Erlebnisses, das niemals auf die äußere Erscheinung des Objektes beschränkt bleibt, sondern immer erst durch die stark subjektive Auffassung zu einer solchen Steigerung gebracht wird.

So erleben wir in den vielen Dutzenden von Bildnissen seiner Frau, der Musikerin und Komponistin, die ein Phänomen physiognomischen Ausdrucksreichtums an sich ist, von einem kongenialen Künstler beobachtet und festgehalten, das immer tiefere Eindringen in eine Persönlichkeit, sagen wir ruhig die immer wachsende Liebe zu ihr. Und so müssen wir die vielen Selbstbildnisse nehmen (ich kenne, einschließlich Rembrandt, keinen Künstler bei dem die Selbstbildnisse einen so hohen prozentuellen Anteil an seinem Gesamtwerk bilden würden, wie bei Gramatté), die immer wieder einen völlig anderen Menschen darzustellen scheinen, die nur durch das Band der starken inneren Erregung als das Werk und schließlich als der Ausdruck *einer* Persönlichkeit zusammengehalten werden.

In diesem Zusammenhang mag es angebracht sein, einige Worte über Gramattés Leben und seine künstlerische Entwicklung zu sagen.

Walter Gramatté gehörte der Generation an, die als halb Jugendliche in den ersten Weltkrieg gestoßen wurde. Künstlerisch nahm er seinen Ausgangspunkt etwa von den Expressionisten der Brücke. Das unerhörte Erlebnis des Krieges machte ihn nicht nur vorzeitig reif, sondern entwickelte in ihm auch die heftige Ablehnung aller Unmenschlichkeiten. Aufschreiende Kritik auf der einen Seite ist daher das Charakteristikum seiner früheren Werke, oft nur allzu sehr zur Schau getragener Pessimismus und Überempfindlichkeit auf der anderen. Dennoch haben gerade diese frühen Werke in den Jahren nach dem ersten Weltkrieg ihm in kurzer Zeit bedeutende künstlerische Erfolge gebracht. Eine schwere, fortschreitende Krankheit, deren Keim er sich wohl als Krankenträger im Kriege geholt hatte, verdunkelte neben schweren materiellen Sorgen sein Leben in den folgenden Jahren immer mehr, das andrerseits im Genügen an einigen wenigen aber um so intimeren Freunden und schließlich in ein paar Reisen, vor allem in dem mehrjährigen Aufenthalt in Spanien, seine ausgleichende Seite hatte.

Das Werk Gramattés ist in Deutschland, seiner Heimat (er wurde 1897 in Berlin geboren und starb 1929 in Hamburg, der Name dürfte hugenottischen Ursprungs sein), viel zu wenig bekannt. Drei Jahre nach seinem Tode fand in Hamburg eine umfassende Gedächtnisausstellung statt. Nach dem Kriege konnte erst 1951 aus seinem Nachlaß wieder eine Ausstellung gemacht werden, und zwar von der »Galerie der Jugend« in Hamburg, die Aquarelle und Graphiken brachte.

Ferdinand Eckhardt

DER DANZIGER MALER BRUNO PAETSCH

Wer früher das Museum der 1945 zerstörten Hansestadt Danzig besuchte, konnte überrascht feststellen, daß hier nicht nur zur Barockzeit die Malerei eine für das damalige Deutschland ungewöhnliche Blüte gehabt hat (selbst Fachkreisen ist es viel zu wenig bekannt), sondern daß auch die lebenden Künstler von Hause aus begabte Maler waren und zuweilen eine bis zur Eigenwilligkeit gehende charakteristische Note aufwiesen. »Endlich einmal nicht das Übliche«, hörte man namhafte Kunstkenner angesichts der ausgestellten modernen Bilder urteilen. Dieses Unübliche waren nicht zuletzt die großen Figurenbilder von Bruno Paetsch, geboren 1891 in Danzig. Keine Monumentalmalerei, um es gleich zu sagen, aus jener verkrampften Haltung heraus, die die Künstler so oft vor der Aufgabe des Wandbildes befällt, vielmehr ein bei allen neuen Mitteln sehr natürlich wirkendes Sich-Anschließen an die Barocktradition und den genius loci.

Die Bildinhalte seien durch Aufzählung einiger der wichtigsten Werke gekennzeichnet: Italienische Reise 1927, Die müden Wanderer 1931, Die Bettelmusikanten 1933, Frau und Kind am Brunnen 1933, Korbträgerin 1934, Bauernfamilie 1937, Das Große Liebespaar 1941, mehrere Fassungen von Odysseus und Nausikaa 1942/44, desgleichen von den Bettelmusikanten 1943/44 (unter diesen das Reifste und Schönste, was Paetsch geschaffen hat). Alle Gemälde, von denen die Mehrzahl im Museum verbrannte, zeichneten sich durch tiefe satte Farbigkeit aus, meist unter Zusammenfassung von Licht- und Schattenmassen und Wahrung einer persönlichen Handschrift. Der Einfluß des Südens – Paetsch war 1933/34 als Stipendiat der Deutschen Akademie in Rom – verlagerte das Schwergewicht vorübergehend auf strengste plastische Gestaltung und Darstellung eines fest begrenzten Raums.

Der gedanklich-humanistische Zug läßt den Künstler bis zu einem gewissen Grade den Deutsch-Römer zuzählen, die im 19. Jahrhundert, den naturalistischen Richtungen durch bedeutsame Bildgegenstände und architektonisch klaren Bildbau zu begegnen suchten. Er hat denn auch alle die Schwierigkeiten zu spüren bekommen, die das Werk jener Idealisten so problematisch machen, nur eben unter entsprechender Veränderung der formalen Mittel. Denn Paetsch war im Expressionismus groß geworden und bejahte leidenschaftlich die nachimpressionistischen Richtungen der französischen Malerei. Räumliche Wirkung der Farben, Suchen nach Formeln für Körper und Raum, Ordnung auf der Fläche, diese ursprünglichen Anliegen des modernen Malers mit dem Inhaltlich-Bedeutenden zu verbinden, den Gegenstand nicht preiszugeben – es war das alte deutsche, das tragische Bemühen, das Paetsch seine Bilder in großer geistiger Spannung immer wieder überarbeiten, von neuem anfangen und vertiefen ließ. Die abseitige Lage Danzigs, die prachtvolle alte Stadt, die einen Künstler dauernd beeindrucken konnte, ein instinktives Zugehörigkeitsgefühl zu den alten Danziger Barockmalern, solche Faktoren sind einer von der Zeitströmung divergierenden Sonderentwicklung förderlich, im guten wie im gefährlichen Sinn.

Aber der Geist des weiten nordöstlichen Landes macht sich noch in tieferer Weise bemerkbar. Aus ihm heraus entstanden in der frühsten, expressionistischen Zeit Werke von merkwürdiger seelischer Abgründigkeit wie die unheimlich suggestive Tafelrunde der Teetrinker (1916) und die Schachspieler. Wenn sich diese Züge auch in der Folgezeit klärten, so blieb doch in dem dunklen, starken Existenzgefühl, das der Künstler seinen Menschen mitzugeben wußte, ein Nachleben des ersten starken Impulses wirksam. Noch die Bilder der großen Dulder, Hiob (1924) und Odysseus (1928 und spätere Fassungen) wollen in der Darstellung namenlosen Leidens den seelischen Daseinsgehalt bis zum äußersten ausschöpfen.

Erstaunlich trat als polarer Ausgleich zu dieser Schwere ein anderer Zug des Künstlers hervor, der ebenso zur Landschaft gehören mag: die Gabe der ins Phantastische, sogar ins Bizarre gehenden Improvisation. Sie begleitete, nach außen wenig in Erscheinung tretend, das ganze Schaffen. In den verschiedensten technischen Verfahren, Bleistift, Feder, Aquarell, Gouache, auch Lithographie und Radierung, wurden Einfälle blitzschnell festgehalten; neben freien Erfindungen Blätter zu Grimmschen Märchen, Balzacs Vetter Pons, Cervantes Novellen und Don Quichote, Shakespeares Sommernachtstraum und Sturm, zum Eulenspiegel, Robinson, Faust II, die auch mehr Improvisationen als Illustrationen waren.

Es scheint gerade diese Seite zu sein, die dem Künstler, den die Katastrophe aus seinem Wurzelboden riß, die intensive Fühlung mit einer veränderten Zeit ermöglicht. Nicht daß er jetzt das Gegenständliche aufgibt, aber es dringt nun wieder übermächtig jene unwirkliche oder gesteigerte Bildwelt der frühen Jahre hindurch. Magisch phantastische Themen wie Der Märchenerzähler, Der Gott Merkur, die Mondschiffer leiten, wie es scheint, eine neue Schaffensperiode ein, in der ein Ausgleich von Gegenständlichkeit und farbiger Flächenordnung erarbeitet wird. Unter den Farben fängt an das Grün in neuartigen Nuancen und Kombinationen eine besondere Rolle zu spielen.

Die Kurve des künstlerischen Werdeganges dieses Danziger Malers mag heute etwas Typisches repräsentieren: das Ausgehen von begierig aufgenommenen Zeitströmungen, Reifen und Schaffen in einer fast abgesonderten Welt, und schließlich wieder, diesmal unter dem Zwang des Schicksals, Geschleudertwerden in den lebendigen Strom der Zeit. Die neuen Resultate zeigen, daß die Arbeit eines Lebens an den großen Figurenbildern nicht vergebens gewesen ist. Unverlierbar und unzerstörbar ist das hohe menschliche Niveau.

W. Drost

NOTIZEN EINES AUTODIDAKTEN

Für Alfred Kubin

Wenn ich etwas zeichne oder male, so erfaßt mich zunächst ein tiefes Staunen über die Vielfältigkeit des Sichtbaren.
Beim Zeichnen setzt mich zuerst das Mannigfache der Formen in Verwirrung und beängstigt mich ein wenig. Beim Malen besänftigen mich die Kadenzen des Farbigen.
Gleich danach aber gerate ich in eine starke Erregung, wenn ich befürchten muß, daß es mir nicht gelingen wird, ein Bild zustandezubringen, und daß das, was auf meinem Reißbrett entsteht, nur lächerlich sein könnte.
Es gehört Mut und Umsicht dazu, eine Zeichnung oder ein Aquarell zu Ende zu führen; genau dieselben Eigenschaften braucht man, wenn man ein Buch oder ein Gedicht schreibt, oder, ungenügend trainiert, eine Schi-Abfahrt nehmen muß, von der man weiß, daß es dort schon viele schwere Stürze gegeben hat.
Nur die Virtuosen brauchen keinen Mut zu zeigen. Sie beherrschen die Mittel, die Kniffe und Finten allzugut.
Unsereins muß immer wieder von vorn und ganz neu anfangen können...
Wenn ich zeichne oder male, so liebe ich nicht nur einen weichen Bleistift oder einen Pinsel und Tusche oder Tempera- oder Aquarellfarben als Handwerkszeug (von den unterschiedlichen Eigenschaften des Papiers ganz zu schweigen), sondern ich bevorzuge vor allem meine Fingerspitzen, indem ich wische oder »Maserungen« anfertige. Die Spitzen der Finger sind, das weiß man seit langem, äußerst sensibel, sie vermitteln mir die nächste Nähe zur Tusche, zum Graphit, zur Farbe und zum Papier.
Mit den Fingerspitzen »signiere« ich gleichsam, denn es wäre unangebracht, meine Blätter, da ich ja kein Maler bin, mit irgendeinem »Zeichen« versehen zu wollen.
Im übrigen bin ich langsam – obwohl ich »gelernter« Kunsthistoriker war – zu der Überzeugung gekommen, daß die Signatur, mit deren Hilfe so viele Kunstfälscher ihr Unwesen getrieben haben, für die alten Meister doch wohl nichts weiter gewesen ist, als ein Warenzeichen, hergestellt für den Gebrauchsmusterschutz der damaligen Zeiten.
Wenn ich fotografiere und meinen elektrischen Belichtungsmesser bedient habe, wenn ich Blende, Entfernung und alles übrige berücksichtigte, komme ich mir so vor, als wäre ich mit einer jener modernen automatischen Waffen umgegangen, die von sich aus keine Rückschlüsse auf die Kühnheit dessen zulassen, der sie benützen mußte, um sich seiner Haut zu erwehren, und die selbst von Kindern bedient werden können, wenn man sie dazu abgerichtet hat.
Zwei Bilder, die das gleiche »Sujet« zu erfassen versuchen: den Blick aus der Höhe in die vielschichtige Tiefe eines offenen Tals.
Die Pinselzeichnung: ich hockte in einer Felswand, auf halber Höhe des Herzogstands, unter mir den Kochelsee, Schlehdorf und das weite Loisachtal. Es war Frühherbst – die Landschaft zeigte viele Farben: vom angegilbten Braun des Moors bis zum hellsten, leuchtenden Blau im Seespiegel. Ich besaß keinen Farbkasten, dafür aber ein Blatt Ingrespapier, einen chinesischen Pinsel von jener Sorte, die soviel Feuchtigkeit in sich aufsaugen kann und einen ganz zarten, ja beinahe zärtlichen Strich gibt, wenn man es, nach vielen vergeblichen Versuchen, gelernt hat, sie zu handhaben. In meiner Hosentasche hatte ich ein Fläschchen Sepiatusche; ich machte mir meinen Sitz zurecht und begann zu zeichnen... Langsam »entschlüsselte« sich mir die Landschaft, sie verlor alles Zufällige und Flüchtige und zeigte mir ihre Planung. Jetzt sah ich plötzlich, was mir vordem unbegreiflich gewesen war, daß der See früher bis Benediktbeuren gereicht haben mußte – denn bis dahin erstreckte sich das »Moos«. Der Wind ging durch die Bäume – ich war ganz allein und befand mich mit allem, was rund um mich war, im Einverständnis. Es mag zwei Stunden gedauert haben. Das Licht hatte sich geändert, die Schatten waren viel länger geworden, eine andere Farbskala herrschte vor. Aber das Wandelbare beirrte mich nicht, denn ich hatte eine Landschaft so, wie sie von keinem anderen gesehen werden konnte, für mich selbst gewonnen.
Das Foto: wir waren aus dem Inntal aufgestiegen, zwei oder drei Stunden lang, bei beißendem Frost, und, da wir noch Soldaten waren, mit schwerem Gepäck, in großer Eile, denn die Hütte mußte noch vor Einbruch der Nacht erreicht werden. Unten, dort, wo Innsbruck liegen mochte, gerann der Kältedunst im Nu zu dicken Wolkenschichten, nachdem die Sonne hinter die Bergketten gesunken war. Einen einzigen Augenblick lang gab es noch viele Farben zu sehen – ich wußte, daß alles gleich erlöschen würde. Als ich die Kamera aus der Tasche holte, sagte der Feldwebel, der uns führte: »Laß bleiben. Das wird doch nichts, es ist schon zu dunkel...« Ich knipste trotzdem. Einige Wochen später, weit vom Inntal entfernt, kam das Foto auf meinem Film zum Vorschein, aber schon damals konnte ich mich der Nebenumstände nicht mehr genau entsinnen...
Wer sich beim Zeichnen mit der Natur konfrontiert, müßte sich, meiner Meinung nach, darüber im klaren sein, daß sie geduldiger und langmütiger ist als der Mensch.
Der Fotograf meint den Augenblick: die Minute, die Sekunde, den Bruchteil einer solchen... Er hat einen Mechanismus zur Verfügung, der Bilder liefert – im Sinn jener mathematischen Reihen, deren Formel ich nie begriffen habe. Und doch ist es die Malerei gewesen, die die Fotografie aus ihrer statuarischen Ruhe befreit hat, denn ohne die Bilder der Impressionisten gäbe es wahrscheinlich keine Entwicklung, die derart schnell zur Momentfotografie geführt hätte.
Eine falsche Farbe oder ein übertriebener Strich kann ein Bild oder eine Zeichnung genau so verderben – wie eine falsche Metapher ein Gedicht.

HORST LANGE

KULTURELLE RESTAURATION

Die kulturelle Restauration in Deutschland wird von den politisch Radikalen beider Richtungen gefördert – das ist zu beweisen. Den Grad ihres Einflusses kennen wir allerdings nicht. Vor allem wirkt die nationalsozialistische Doktrin nach. Impulse aus dem Osten dürften in die gleichen Kanäle fließen, die Strömung verstärkend. Unabhängig von der politisch-tendenziösen vollzieht sich jedoch auch eine bürgerliche Restauration, in der sich ewige Gestrigkeit, aber ebenso ein geschichtlich zwangsläufiger Vorgang manifestiert: Eine inflationistische Schwemme von Nachahmungen der »revolutionären« neuen Formen führt zu Überdruß, die Idee verliert, nun von der Mode getragen, ihre Dynamik, und die Gegenbewegung erfährt ganz natürlicherweise einen Kräftezuwachs. Derartige Entwicklungen wiederholen sich stets in bestimmten geschichtlichen Situationen, sie sind in der reifen Renaissance und allen Stilphasen seither zu beobachten; ein charakteristisches Beispiel gibt die Reaktion auf den Expressionismus Mitte der zwanziger Jahre, die gegen dessen Deformationen eine betont konzise Form setzte. Mit der Gebärde des Fortschritts lancierte sie eine akademisch-rückwärtsgewandte Gesinnung, die sich – es fehlte nicht viel – beinahe mit jener der »Kunstmaler« traf. Gewiß, die führenden Künstler der »Neuen Sachlichkeit« wahrten einen erheblichen Abstand von den Akademikern alten Schlages. Aber die Grenzen verwischten sich schon bei den Mitläufern, bei den Geringeren, so daß bald nicht mehr genau unterschieden werden konnte, wer aus dem vor- und wer aus dem nach-expressionistischen Lager kam. Zweifellos war die »Neue Sachlichkeit« einer der Abstoßpunkte für den Realismus des Dritten Reiches, sie war eine seiner Quellen: die Kunstanschauungen Adolf Zieglers, um nur einen prominenten Namen zu nennen, leiteten sich von dort her.

In dieser latenten politischen Affinität liegt nun die Gefährlichkeit der heutigen restaurativen Kunst – *auch* der »harmlosen« bürgerlichen Variante, die, wie es schon einmal geschehen ist, unversehens von der radikalen Richtung überspielt und dadurch ebenfalls zur art engagé werden kann. Wer an die Möglichkeit eines unabhängigen Neo-Realismus, wer an die schönen Parolen von der »Achtung vor dem Geschöpf«, der »Demut« und der »Ehrfurcht vor dem Schöpfer« als Privilegien der Neo-Realisten glaubt, befindet sich in einem bedauerlichen Irrtum. Wer sich erinnert, wie jene Stars vom »Haus der deutschen Kunst«, die heute bereits wieder vornean in den süddeutschen Realistengruppen stehen, die Triumphe ihrer Glanzzeiten ausgekostet haben, wird sich keiner Täuschung hingeben. Man vergißt leider zu schnell. Man schlage deshalb in den Katalogen, Zeitschriften und Zeitungen der dreißiger Jahre nach. Da liest man denn etwa in einem gegen die verdienstvolle badische Sezession gerichteten Artikel Hans Schroedters, »eine Gruppe, die in Wirklichkeit nur die Irrtümer und Verbrechen einer überwundenen Zeit zu konservieren sucht«, habe »heute keine Berechtigung mehr«. Vor allem, heißt es dann weiter bei Schroedter, gelte das Wort von Dr. Goebbels: »Es geht nicht an, daß die Führer von gestern die Führer von heute sein wollen.«

In der Tat, das geht nicht an. Gestern: da ist in Wahrheit das »Haus der deutschen Kunst«, das sind Schroedter und seine Genossen, der gleiche Schroedter, der im Sommer 1952 vom badisch-württembergischen Kultusminister den »Hans-Thoma-Staatsgedenkpreis« empfing. Ungern widersteht man dem Wunsche, die verschiedenen Nuancen des politischen und des noch nicht wieder politischen Realismus zu untersuchen. Wichtiger ist hier aber, zu zeigen, wie nach ihrer Herkunft völlig entgegengesetzte Kräfte unter dem Motto »Zurück zum Naturvorbild« zusammenwirken, wie selbst dezidierte Gegner einer politisierten Kunst dadurch zu Handlangern werden und die kulturelle Restauration als Ganzes zu einem Gefahrenpunkt wird. Der erste Schritt vom Wege war getan, als Bayerns Kultusminister Dr. Schwalber 1951 der von Prominenz des »Hauses der deutschen Kunst« angeführten Gruppe Gerhardinger genehmigte, in dem durch Ludwig Grotes »Internationale Ausstellungen« vom üblen Geruch vergangener Jahre befreiten Münchener Kunsttempel an die Öffentlichkeit zu treten. In diesem Augenblick ereignete sich des »Kunstmalers« offizielle Wiedergeburt. Etwas früher schon hatte man in Salzburg mit Hilfe der Stadtverwaltung eine Thorak-Ausstellung veranstaltet, die angeblich von dreißigtausend Bewunderern des nationalsozialistischen Kolossalplastikers besucht wurde. In Köln erhielt unlängst Breker den Auftrag, für ein Hochhaus ein acht Meter hohes Relief mit – man staune – einer biblischen Darstellung zu schaffen. Die Lawine rollt. Auf ausgetretenen Pfaden wird wieder »aus den Kräften des Volkstums, der Rasse und des Heimatbodens« gestaltet, mit dem kleinen Unterschied, daß man in den Helden und Heldinnen der Faust, der Stirn und des Kochtopfs jetzt auch eine obligate Spur jenes Göttlichen entdeckt, das die Minister entzückt, die Pforten der Ausstellungshallen öffnet und die Mäzene aus ihrer Reserve herauslockt. Proteste blieben nicht aus. So wandte sich zum Beispiel der »Deutsche Künstlerbund« gegen »das erneute Heraufdrängen der Künstler, die im Dritten Reich einerseits eine große Förderung erfahren haben, und andererseits eine bedauerliche Rolle bei den Ausstellungen ‚Entarteter Kunst' und bei den Ausverkäufen der modernen Sammlungen der Städte und Länder gespielt haben«. Intoleranz als Antwort an die bewiesenermaßen Intoleranten? Es gibt ein Recht zur

Selbstbewahrung, das zur Pflicht wird in einer Lage wie heute, da die restaurative Kunst bereits ihre unverkennbar aggressiven Züge enthüllt. Der »Künstlerbund« und seine Mitstreiter wollen indes keineswegs Gleiches mit Gleichem vergelten: »Jene Künstler mögen arbeiten und ausstellen soviel sie wollen, jedoch nicht an öffentlichen Stellen und unter staatlicher Förderung.« Das ist ein wichtiger Satz. Der Staat darf – und dies nun ohne Ansehen der politischen Vergangenheit einzelner – nicht einer kulturellen Entwicklung Vorschub leisten, über deren mögliche Folgen die deutsche Kulturgeschichte der zwanziger und dreißiger Jahre belehrt. Aus diesem Aspekt betrachtet, ist es nebensächlich, zu welcher neo-realistischen Spielart sich ihr an die Öffentlichkeit appellierender Vertreter bekennt. Diesen Gesichtspunkt sollten sich die für das Ausstellungswesen verantwortlichen Gremien zu eigen machen.

NACHTRAG:

Die alljährlichen internationalen »Gespräche« über kulturelle Probleme und die gleichzeitigen Ausstellungen auf der Mathildenhöhe haben den alten Ruhm Darmstadts, ein geistiger Mittelpunkt vor allem der bildenden Künste zu sein, wieder aufleben lassen. Nach dem großen Vorbild Ernst Ludwigs und seiner berühmten Künstlerkolonie hat eine umsichtige Stadtverwaltung in diesen Nachkriegsjahren die Voraussetzungen für neue Traditionen zu schaffen verstanden, indem sie das Experiment wagte und sich offen hielt für jedwede originale Idee. Über Deutschland hinaus hat die Stadt dadurch den Ruf einer ungewöhnlichen Aufgeschlossenheit und kulturellen Bereitschaft erlangt. Aus diesen Gründen brauchte es nicht sonderlich zu überraschen, daß nun die Schildträger der kulturellen Restauration ihren Ehrgeiz darein setzten, sich gerade dieses repräsentativen Orts zu bemächtigen. Ihre Bemühungen um das Ausstellungsgebäude auf der Mathildenhöhe reichen etwa bis zum Jahresbeginn 1952 zurück. Nachdem damals eine zum erheblichen Teil aus Malern von Hitlers »Haus der deutschen Kunst« bestehende süddeutsche Gruppe unter der Führung des Kunstprofessors Constantin Gerhardinger mit ihrem Ausstellungsprojekt in München reussiert hatte, wurde von dem gesinnungsverwandten Darmstädter »Bund für freie und angewandte Kunst« beim Magistrat ein Antrag eingebracht, das Kunsthaus auf der Mathildenhöhe einige Wochen lang zur Verfügung zu stellen. Das Ansinnen ist damals abgewiesen worden, nicht allein, weil man politische Bedenken hatte, sondern weil man sich verpflichtet fühlte, das kulturelle Niveau zu halten, das endlich wieder erreicht worden war.

Die Antragsteller ließen jedoch nicht locker. Um sich nicht dem Vorwurf der Intoleranz auszusetzen, gab der Magistrat schließlich nach. Ende März 1953 konnte der »Bund für freie und angewandte Kunst« seine unter dem Motto »Ausstellung gegenständlicher Kunst« mit großem propagandistischem Aufwand angekündigte Schau auf der Mathildenhöhe eröffnen. Der Sprecher des Magistrats gab seine reservatio mentalis zwar deutlich zu spüren. Wenn man hier aber immer noch gehofft hatte, es werde »schon nicht so schlimm« werden, hatte man sich gründlich getäuscht. Mit einer seltenen Einmütigkeit konstatierten die Kritiker – und zwar auch jene, die sich sonst nachdrücklich zur naturnahen Kunst bekannt hatten–, die auf der Mathildenhöhe vereinigten Bilder seien schablonenhaft und innerlich unwahr. In der Tat ähnelte, was man auf der Mathildenhöhe sah, den Ausstellungen des »Hauses der deutschen Kunst« nicht nur – ein beträchtlicher Prozentsatz der Bilder stammte von denselben Urhebern, die einst »Blut und Boden«, die Partei und den Krieg glorifiziert haben. In einigen Fällen konnten die fatalen Provenienzen genau nachgewiesen werden; so etwa bei einem Trachtenstück Gerhardingers, das der einwandfrei lesbaren Datierung zufolge im November 1942 entstand.

Zweifellos hat aber auch eine Reihe von Künstlern partizipiert, die, von dem ihnen nicht des nähern bekannten »Bund für freie und angewandte Kunst« eingeladen, ihre Arbeiten im Vertrauen auf den guten Namen des Ausstellungshauses hergeliehen haben. Ein oberhessischer Maler forderte seine Arbeiten denn bereits am Tag nach der Eröffnung zurück. Als die Veranstalter sich – übrigens mit vollem Recht – weigerten, die Bilder herauszugeben, distanzierte sich der Maler mit scharfen Worten von der Ausstellung in einem an eine Lokalzeitung gerichteten Brief, in dem es unter anderem hieß: Wenn das auf der Mathildenhöhe Gezeigte Kunst sein solle, »dann gute Nacht, Abendland«. Größeres Aufsehen erregte der in der gesamten westdeutschen Presse wiedergegebene, vom »Deutschen Künstlerbund 1950« unterstützte Protest des Bildhauers Gerhard Marcks, der sich wie jener oberhessische Maler hatte überrumpeln lassen – oder, genauer gesagt, nicht aufgepaßt hatte, wem er seine Bildwerke gab. Auch im Falle Marcks sind die Rückgabeforderungen nicht erfüllt worden. Die Darmstädter Ausstellungsleitung bemerkte dazu, Professor Marcks sei über die Beteiligung ehemals nationalsozialistischer Künstler nicht getäuscht worden. Da die politische Tendenz der Gruppe stets offenes Geheimnis war, ist diese Behauptung zumindest nicht geradezu falsch.

Die Darmstädter Affäre wäre nicht weiter des Aufhebens wert, wenn sie nicht symptomatisch wäre; und das ist sie leider sogar in sehr hohem Grad. Daß eine mit der Verwaltung von Kulturgütern betraute Behörde das Qualitätsprinzip vernachlässigt, weil sie es jedermann rechtmachen will, ist längst kein Einzelfall mehr. Wozu dann überhaupt noch Gremien? Nicht weniger bedenklich ist es, daß namhafte Maler, Bildhauer und Schriftsteller, sobald das fragwürdige Abenteuer, in das sie sich eingelassen haben, ungemütlich zu werden beginnt, das Sonderrecht beanspruchen wollen, weltfremd sein zu dürfen. Auf solche Weise *müssen* die Wertsetzungen ins Schwanken geraten, und man darf sich am Ende nicht wundern, wenn es »wieder einmal so weit« ist.

Hans Maria Wingler

DER DEUTSCHE KÜNSTLERBUND HAMBURG 1953

Einige Bemerkungen zur Ausstellungspolitik

Daß der »Deutsche Künstlerbund« 1951 wiedergegründet wurde, war richtig. Falsch war, daß man ihn von Anfang an viel zu groß machte und alle früheren Mitglieder, auch ganz unwesentlich gewordene, wieder hineinnahm. Falsch war auch, daß man die neuen Mitglieder nicht genügend siebte und sogar in Vorstand und Jury Künstler minderen Ranges aufnahm, und daß man die Mitglieder nicht jurierte. Das ergab beim ersten Auftreten in Berlin ein schiefes Bild. Einmal will der »Künstlerbund« Elite sein, und die Mitglieder fühlen sich als etwas Besonderes, wenn man das Gesamtniveau aber kritisiert, behauptet er, einen Querschnitt durch die gesamte deutsche Kunst geben zu müssen. Einige Künstler verließen ihn, als man aus den Fehlern der ersten Ausstellung keine Konsequenzen zog, Schmidt-Rottluff, Theodor Werner, Hans Uhlmann. In Köln wurde zwar in ihrem Sinne revidiert, aber in einer Atmosphäre der Gereiztheit, die den Riß vertiefte, in Hamburg wurde dieses Jahr juriert, ziemlich streng sogar, so daß Langweiliges unter den Tisch fiel und das Gute besser zur Geltung kam, aber Neues trat nicht in Erscheinung. War es nicht da, oder fand man es nur nicht?

Grundsätzlich ist zu sagen, daß der Glaube der Künstler, sie allein wüßten zu beurteilen, was gut und schlecht ist, irrig ist. Ganz abgesehen von der Peinlichkeit, daß Künstler über Künstler zu Gericht sitzen, ist es faktisch so, daß alle Aufsehen erregenden Ausstellungen, die in den letzten Jahren in der Welt gemacht wurden, in Paris, in der Schweiz, in Amerika, von Experten gemacht wurden, nicht von Malern und Bildhauern. Ich erinnere an das »Meisterwerk des 20. Jahrhunderts«, für das Sweeney im vorigen Jahr im Musée de l'art moderne allein die Verantwortung hatte, an die Biennale-Ausstellungen in Venedig (Hanfstaengl), und auch die deutsche Ausstellung des 20. Jahrhunderts in Luzern 1953 hat Dr. Grote organisiert, nicht die deutsche Künstlerschaft. Warum fügt sie sich, wenn sie es nicht ändern kann und ändert nichts, wenn sie, wie im »Künstlerbund«, die Macht hat? Die Konsequenz würde erfordern, daß sie gleichmäßig verfährt, zumal sie zugeben muß, daß ihre Auslandsveranstaltungen ein Fehlschlag waren.

Die Hamburger Ausstellung ist besser als die in Berlin und Köln und trotzdem unbefriedigend, weil das Bekannte bekannt ist und das Unbekannte unwichtig. Die Kunstschulprofessoren und ihre Freunde dominieren in Vorstand und Jury, die junge Generation ist nicht vertreten, die beiden Jüngsten sind Fritz Winter (* 1905) und Georg Meistermann (* 1911). Ihnen verdankt die Ausstellung die starke Hervorhebung der ungegenständlichen Kunst.

Der Streit abstrakt oder nicht abstrakt geht um ein Scheinproblem und ist nur noch für den Laien interessant, der sich an die Oberfläche hält und nicht nach dem Was fragt. Die Sprachmittel sind es nicht, die Aussage zählt, und sie kann in beiden Fällen wesentlich und unwesentlich sein. Kunst war niemals Nachahmung, auch bei Dürer nicht, sondern stets Gleichnis, und auf die Gleichniskraft des Werkes kommt es an. Nachdem das 15. Jahrhundert die Natur für die Kunst entdeckt und die Renaissance die Erkenntnisse der Maler und Wissenschaftler auf einen Generalnenner gebracht hatte, glaubte man 500 Jahre lang, die sogenannte Naturnachahmung sei unumstößliches Gesetz, und vergaß, daß lange Epochen der Kunst auch in Europa abstrakt waren. In Frankreich rechnet man heute schon den Impressionismus nicht mehr zur »realistischen« Kunst, und in der Tat sind die letzten Wasserrosenbilder Monets, die man im vorigen Jahre im Züricher Kunsthaus sah, bereits ganz ungegenständlich. Sie sind übrigens nach dem Durchbruch zur Abstraktion im »Blauen Reiter« gemalt.

Von 1910 bis 1930 war in ganz Europa beinahe jedes Jahr ein Jahr der Entscheidung. Nach 1930 setzten die Anerkannten ihren Weg fort, die einen mit so erschütternden Werken wie »Guernica«, die anderen mit Arbeiten einer langen Erfahrung und Reife (Braque, Matisse). Nach 1930 gibt es keine Durchbrüche wie nach 1900. In Deutschland wandern zudem unter dem Naziregime Klee, Kandinsky, Feininger und viele andere aus, Kokoschka, E. L. Kirchner und Grosz sind schon vorher weggegangen, die Prominenten haben Arbeitsverbot, die Jungen keine Lehrer. Bis zum Ende des zweiten Krieges sterben Kirchner, O. Mueller, Klee, Schlemmer, Kandinsky, 1950 Beckmann. Die Überlebenden Nolde, Schmidt-Rottluff, Heckel und Hofer haben keine nennenswerte Nachfolge.

Die alte Garde ist im »Künstlerbund« zusammengeschmolzen und durch Hofer, Heckel und Caspar vertreten. Der zeitnaheste ist Hofer geblieben, Heckel hat etwas Nazarenisches bekommen. Das Bild wird durch einige ausländische Gäste ergänzt, durch Kokoschka und Feininger, aber es wird von der alten Generation nicht mehr bestimmt.

Die großen Eindrücke sind Baumeister, Nay, Winter. Sie können es mit ihren Altersgenossen in Frankreich und Italien sehr wohl aufnehmen, mit Bazaine, Hans Hartung, Estève, Afro. Aber sie sind anders, und nichts wäre törichter, als von einer internationalen Verwaschenheit zu reden. International ist lediglich die Abkehr vom optischen Eindruck und die Ausbildung einer neuen malerischen und sinnbildlichen Sprache. Es gibt zwischen Bazaine und Nay Verwandtschaften, warum nicht, diese hat es auch zwischen den »Brücke«-Malern und den »Fauves« gegeben, sie bestätigen nur die Fruchtbarkeit der Erfindungen im 20. Jahrhundert.

Baumeister ist von einer seltenen Instinktsicherheit und malt, als ob ihm das Handwerk angeboren wäre. Es fällt ihm immer wieder etwas Neues ein, ein unruhiger Geist, der auch dies-

mal sich von einer neuen Seite zeigt. (Montaru I und II.) Nay ist sein Gegenteil, er bleibt lange bei einer Konzeption und arbeitet sie nach allen Seiten durch, bis sie immer differenziertere Varianten ergibt. Darin ist er am ehesten dem begabten Bazaine in Paris verwandt. Winter bleibt ihr Konkurrent, auch wenn er sich einmal festfährt wie in den letzten großen Formaten, die etwas überdimensioniert erscheinen. Meistermann ist ein Fall für sich. An seiner Intelligenz ist nicht zu zweifeln, und sie ist ein Plus. Was ihm fehlt, ist die Muße, seine Bilder sind beinahe zu aktiv, zu gespannt, der Titel des Hauptbildes »Im Zerreißen« kennzeichnet sehr gut seine gegenwärtige Situation. Faßbender und Trier halten sich auch in dieser Ausstellung mit ihrer charaktervollen Einseitigkeit.

Was sich sonst abstrakt gibt, ist zum großen Teil »esoterisches Kunstgewerbe«, um einen Ausdruck Hofers zu gebrauchen. Nicht ganz verständlich, warum er als erster Vorsitzender es passieren läßt. Es wäre nötig, im »Künstlerbund« einen ganz scharfen Trennungsstrich zwischen gut und schlecht zu machen, damit die Verwirrung des Publikums aufhört. Wie soll der normale, wohlwollende Besucher herausfinden, was gilt, wenn der Areopag der Kunst selbst nicht ausscheidet.

Die figurativen Künstler, die den ungegenständlichen die Waage halten, sind Gilles, Camaro, Heldt und der als Gast eingeladene Rolf Nesch in Oslo. Nesch hat Stil und Technik seiner Metallgraphiken mit großer Phantasie entwickelt und könnte fast als Surrealist bezeichnet werden. Wie er mit Materialabfällen arbeitet und von abstrakten Details zu neuen Wirklichkeiten kommt, ist bemerkenswert. Gilles enttäuscht nie, aber er tritt auf der Stelle, Heldt malt beinahe immer dasselbe, beinahe jedesmal perfekt. Camaro wird immer sparsamer in seinen Mitteln, aber reifer im Ausdruck. Grieshaber und Trökes stehen außerhalb der Reihe, große Talente, die in kein Fach passen. Die wandbildhaften Holzschnitte Grieshabers wirken wie eine Fortsetzung der »Brücke« ins rein Imaginative, während Trökes' stark farbige surreale Landschaften aus Ibiza eine Weiterführung des Weges Klee bedeuten könnten.

Die Plastik ist diesmal ohne Glück ausgewählt. Scharff zeigt eine zweite Fassung seiner »Pandora«, Marcks den »Großen Hahn«, der so nahe bei Mataré steht wie Mataré bei den Sasaniden. Heiligers »Kopf« will uns zu ausdrucksbetont erscheinen, K. Hartungs abstrakte »Komposition« zu ausdruckslos. Die deutsche Plastik stagniert, es fehlt an Mut und vielleicht auch an ermutigenden Aufgaben.

Das Resümee: jedes Jahr »Künstlerbund« ist unter den gegenwärtigen Voraussetzungen zu viel. Das Bild ändert sich innerhalb von zwölf Monaten kaum. Noch mehr Ausstellungen, und die Künstler haben keine Zeit mehr zum Arbeiten.

Will Grohmann

(Aus Raumgründen sind in diesem Heft nur Werke der »gegenständlichen« Maler und Bildhauer abgebildet. Die »Abstrakten« folgen in dem nächsten Heft.)



ERICH HECKEL ZUM 70. GEBURTSTAG

In den Ausstellungen der »Brücke« dokumentierte sich die erste Entscheidung zu einer neuen deutschen Kunst, zur Kunst unseres Jahrhunderts. Dies ist die geschichtliche Leistung, die Heckel und seine Freunde vollbracht haben. Als Revolution, als Aufruhr sogar wurde sie damals empfunden. Heute fühlt man sich nicht mehr angegriffen und sieht, daß gerade hier die Werte der Tradition weiter getragen wurden, nicht abgewandelt und aus zweiter Hand vermittelt, sondern neu erlebt und neu geformt. Der schöpferische Aufbruch jener Jahre hatte soviel Zukunft in sich, daß die Werke der Brücke-Meister zum Besitz unserer Gegenwart geworden sind und weiterhin zu den wesentlichen Zeugnissen dieser Generation gehören werden. Mit Recht wird daher Heckels siebzigster Geburtstag in ganz Deutschland gefeiert.

Die Freunde aber denken nicht nur an Heckels Bilder, an seine Aquarelle und graphischen Arbeiten; sie haben ihm noch für vieles mehr zu danken. Heckels Kunst wäre nicht so selbstverständlich, so ganz ohne Sensation, wie man es richtig genannt hat, wenn sie nicht aus einer großen Verantwortung vor der Kunst wie vor der gegenüberstehenden Wirklichkeit des Lebens, vor sich selbst wie vor dem anderen erwachsen wäre. Zu der echten Bescheidenheit und Besonnenheit des Menschen tritt ein Vertrauen zur Welt, das zuerst und immer das Gute versteht und bewahrt. Der Kreislauf dieses inneren Gesetzes bestimmt die Lauterkeit des Menschen Heckel und seines Werkes.

Die Freunde und mit ihnen die vielen, die Heckel und seine Kunst verehren, wünschen ihm aus vollem Herzen alles für glückliche und friedliche Jahre und für ein weiteres ungebrochenes Schaffen.

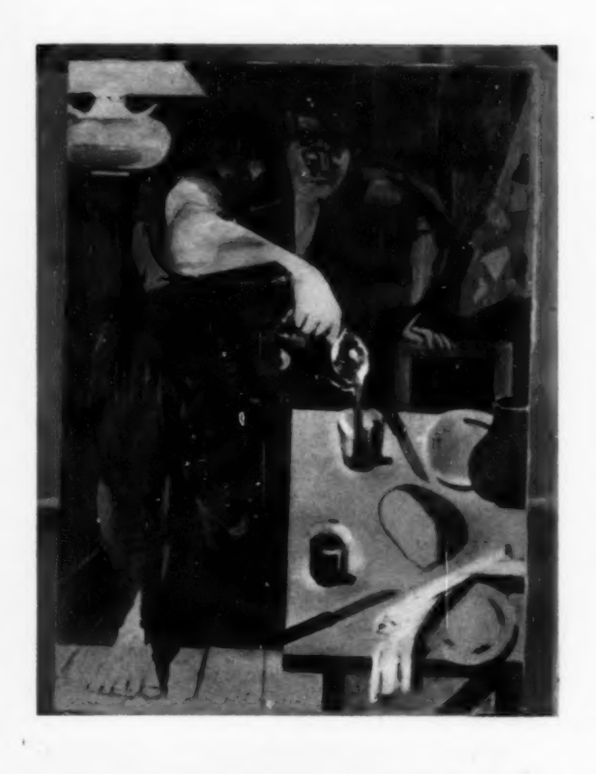
Kurt Martin



ERICH HECKEL, AN A. P. / CARL HOFER, WANDERER / HANS PURRMANN, HAUS IM GRÜNEN / KARL CASPAR, HUBERTUS IM WALD. Fotos: Gnilka (1), Kleinhempel (3)

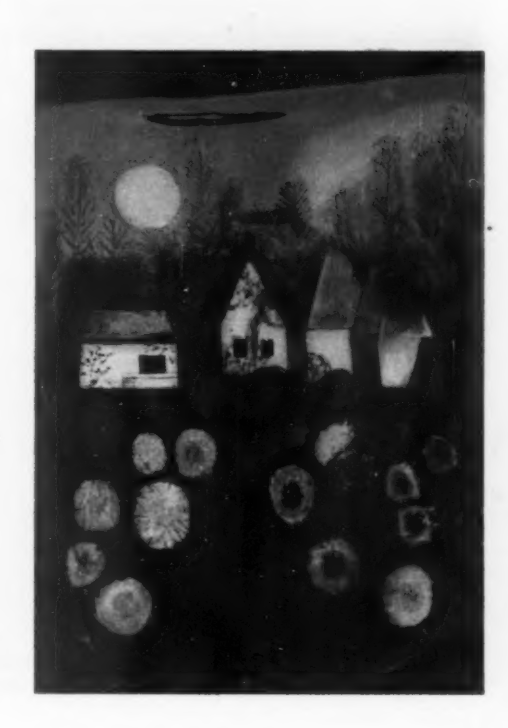


WILLEM GRIMM, STILLEBEN / ALEXANDER CAMARO, EISVOGEL / ERNST SCHUMACHER, KOMPOSITION / MAX KAUS, NORDSEELANDSCHAFT / HANS JAENISCH, KOMPOSITION / EDGAR ENDE, STILLEBEN. Fotos: Gnilka (3), Kleinhempel (3). Rechte Seite: KARL KLUTH, RICORDA DA RAVENNA / JOSEPH HEGENBARTH, PORTRÄT / HANS MEYBODEN, SOMMER / ARNOLD BODE, KOMPOSITION. Fotos: Kleinhempel (2), Staatliche Fotothek, Dresden (1)

















BERNHARD HEILIGER, KOPF GANGA / TONI STADLER, MÄDCHENKOPF / FRITZ WRAMPE, BLINDER / HEINRICH KIRCHNER, DER GUTE HIRTE. Fotos: Gnilka (1), Kleinhempel (3)



WILLI GEIGER ZUM 75. GEBURTSTAG

Der Münchner Maler Willi Geiger feiert am 27. August seinen fünfundsiebzigsten Geburtstag. Man würde ihm kaum die siebzig zutrauen, so vital und unternehmungsfreudig erscheint er. Auch künstlerisch gehört Geiger zu den wenigen, die im Alter ihre Produktion gesteigert haben. Die erzwungene Ruhepause während der »12 Jahre«, wo er nur ganz geheim etwas arbeiten konnte und kümmerlich dahinlebte, wurde nach 1945 doppelt wieder aufgeholt.
Geiger ist in den letzten Jahren immer mehr als Maler hervorgetreten. Seine fruchtbare illustrative Phantasie läßt ihn zwar immer wieder zum Zeichenstift greifen, doch interessiert ihn heute beinahe ebenso mächtig das Ausdrucksfeld der Farbe. Es entstanden eine Reihe visionärer Bilder, in denen das Erlebnis des Krieges nachzittert; daneben aber erklang – beinahe rauschhaft – ein Hymnus auf die Schönheit der Natur. Da stehen üppige Sommersträuße in südlichen Loggien vor der sich wölbenden Meeresbläue. Mächtige Früchte ballen sich vor weiten Horizonten, und die Farbe kurvt bewegt um ihr Volumen. Sein irgendwo immer dem Unheimlichen zugeneigtes Lebensgefühl läßt ihn die kühlen und irisierenden Töne des Spektrums bevorzugen. Alle Blaustufen bis zum Violett, dazu ein kühles Rosa bestimmen den Farbakkord. Auch das gehört zu seinem Temperament: ein Zug ins Barocke, zuweilen sogar ins Theatralische. Bezeichnend, daß die Gespensterei, vor allem in den Zeichnungen, manchmal etwas burlesk wirkt. Geiger ist in den Inhalten oft schärfer als in der Form. Sein Strich neigt eher zur weichen Rundung, zu malerischem Hell-Dunkel. Ein bayrisch – sinnenfreudiges Naturell, in eine abgründige Zeit geboren. Dazu das spanische Jugenderlebnis, das ihn ein Leben lang nicht mehr losläßt. Juliane Roh

BÜCHER

Dr. Evert van der Grinten: Enquiries into the History of Art-Historical Writing.
Diese 158 Seiten umfassende Schrift lag der Amsterdamer Universität als Doktordissertation vor. Sie untersucht die Funktionen und Ausdrücke, denen man in Schriften kunst- und künstlergeschichtlichen Inhalts besonders häufig begegnet wie: Kunstgeschichte, Idee der Vollkommenheit, Entwicklung, Perioden, Vergleich, Manier, Geschmack und Stil, Schule, Beschreibung, Kennerschaft. Van der Grinten's Untersuchungen reichen von einigen mittelalterlichen Autoren, die unbewußt Beiträge zur Kunstgeschichte lieferten, bis in die Jahre um 1850, in denen Carl Schnaase als erster ein die ganze Kunstgeschichte umfassendes Werk schrieb (»Geschichte der Bildenden Künste«. 1843 bis 1879). Die gründlichen, systematisch klar gegliederten Untersuchungen des holländischen Doktoranden bilden eine wertvolle Ergänzung zu den Arbeiten Julius von Schlossers und Waetzolds.

Perspektiven, 1952/53. Ein Jahrbuch. Herausgegeben vom Forschungsinstitut für Europäische Gegenwartskunde. Universitätsverlag Wilhelm Braunmüller, Wien.
In diesem etwa 200 Seiten starken Band sind die Texte von Vorträgen vereinigt, die im Wiener »Forschungsinstitut für europäische Gegenwartskunde« im Jahre 1952 gehalten wurden. Ein Soziologe (Hans Freyer, Wiesbaden) und ein Priester (P. Pié-Raymond Régamey), zwei Maler, zwei Literarhistoriker, ein Musikschriftsteller und drei Kunsthistoriker versuchen von ihrem Standpunkt aus die Phänomene der modernen Kunst und Kultur zu deuten. Besonders hervorgehoben seien die Ausführungen Pater Régamey »Über die ungegenständliche Kunst«, die besonders im Hinblick auf die »instructio de arte sacra« vom 30. Juni 1952 wichtig sind, und die kluge Interpretation der Kunstphilosophie Malrauxs durch den französischen Germanisten Besset. Daß das Jahrbuch unbebildert erschienen ist, wird von den Herausgebern selbst tief bedauert.

Max Bill, Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des 20. Jahrhunderts. Verlag Karl Werner, Basel 1952.
Nach dem englischen Vorbild des »Council of Industrial Design« hat die deutsche Bundesregierung einen »Rat für Formgebung« gegründet. Dieser könnte nichts Besseres tun, als das pädagogische Bilderbuch von Max Bill, diese Foto – Anthologie echter Muster für moderne Formgebung auf allen Lebensgebieten, recht vielen Männern der Industrie in die Hand zu geben. Knappe Texte (in drei Sprachen) begleiten die aus der Weltproduktion gewählten Bildbeispiele. Bezeichnenderweise sind nur wenige deutscher Provenienz, denn die Pioniere der modernen deutschen Formgebung – ein Gropius, ein Mies van der Rohe – sind ja Amerikaner geworden.

Paul Faerber: Nicolaus Friedrich von Thouret, ein Baumeister des Klassizismus. 376 Seiten. 128 Tafeln. Ganzleinen DM 36.—. W. Kohlhammer Verlag Stuttgart.
In den meisten Kunstgeschichten ist Thourets Namen nicht zu finden. Sein Träger war im Zeitalter des Klassizismus Hofbaumeister des Königs Friedrich I. von Württemberg und hat als solcher dem Stadtbild Stuttgarts wesentliche Züge eingeprägt. In jungen Jahren wirkte er in Weimar, wo er in dem engeren Kreis Goethes Zugang fand. An Schinkel, Weinbrenner oder Gilly reicht seine künstlerische Bedeutung nicht heran. Für die Stuttgarter aber, die dem durch den Bombenkrieg zerstörten Bild ihrer Stadt nachtrauern, besitzt der kenntnis- und bilderreiche Band ein pretium affectionis. d. n.

Serenade ist der Titel eines anmutigen Büchleins, einer »kleinen Abendmusik für die Dame, in mehreren Tonarten gesetzt von Hans Carl Heidrich«, wie es auf dem Innentitel dieses Geschenkbandes heißt. Conrad Westpfahl hat es illustriert mit Zeichnungen junger Frauen und Mädchen, meist in musischer Gebärde, sich schmückend, bei der Toilette oder im Gespräch. Liebenswerte Wesen, deren Dasein allein Erfüllung ist.
Schon beim Betrachten dieser reizvollen Zeichnungen bemerken wir: das Thema »Die Frau« ist hier angeschlagen, mannigfach variiert von Schriftstellern beiderlei Geschlechts.
Die Inhalte der einzelnen Beiträge kreisen um die Kunst, das Leben zu gestalten, es lebenswert zu machen, »Ordnung zu setzen zwischen den Menschen, den Dingen und der Zeit« — wie der Prolog verkündet. Lyrisches und Philosophisches, Ernstes und Heiteres mischt sich. Und über allem thront die Liebe. Es ist ein recht frauliches Buch, das eine Parallele hat im »Kopfkissenbüchlein der Dame Sei Shonagon«. Als solches möchten wir es allen unseren Frauen und jungen Mädchen empfehlen, denen die Sprache der Musen noch etwas bedeutet, die sich zur Wehr setzen gegen jene Erscheinung, welche mit dem Schlagwort Vermassung bezeichnet, unsre »vier Wände«, unser eigenes, ganz persönliches, intimes Leben bedroht.
Gelobt seien Form und Inhalt des Buches, sowie dessen sorgfältige Ausstattung: der schöne Satz, das zartgetönte Papier und der leicht flexible, olivgrüne Leineneinband. Allerdings wird die Leserin, die das Büchlein liebgewinnt und es deshalb immer wieder einmal zur Hand nehmen möchte, ein übersichtliches mit Seitenzahlen versehenes Inhaltsverzeichnis vermissen. (Rainer Wunderlich Verlag, Tübingen.) R. K.

Das Kostüm, Renaissance und Frühbarock.

Der stattliche Band »Renaissance und Frühbarock« ist als erster in der Reihe einer umfassenden Kostümgeschichte erschienen, deren Herausgabe der Paul List Verlag unter dem Sammeltitel DAS KOSTÜM unternommen hat.
Jeder Band 59 DM, das Subskriptionsexemplar mit der Verpflichtung sechs Bände abzunehmen 54 DM.

Das Gesamtwerk teilt sich folgendermaßen auf:

Die Welt der Antike
Vom frühen Mittelalter bis zur Renaissance
Renaissance und Frühbarock
Vom Barock zum Empire
Von 1815 bis auf unsere Tage
Trachten und andere Spezialkostüme.

Anhand des vorliegenden, von dem englischen Kunsthistoriker James Laver herausgegebenen Bandes läßt sich die Gesamtanlage dieser großzügigen Planung übersehen. Alle Gebiete wurden von Fachkräften der einzelnen Länder bearbeitet. Jeder Band enthält 240 Abbildungen, wovon 48 vierfarbig sind. Die Texte der einzelnen Zeitabschnitte (in diesem Band 136 Seiten) beschränken sich auf eine knappe, historisch-kostümkundliche Übersicht. Die Abbildungen sind das eigentliche, unterrichtende Element. Wie könnte man Mode auch anders darstellen, als durch das Bild.
Der Vorzug des Werkes besteht vor allem darin, daß man sich nicht, wie in den meisten kostümkundlichen Werken, mit Rekonstruktionen nach kunstgeschichtlichen Vorlagen begnügte, sondern, daß die authentischen Vorlagen selbst reproduziert wurden. Auf diese Weise ist das Werk nicht allein eine Kostüm- und Modegeschichte, sondern zugleich eine Darstellung der menschlichen Gestalt in der bildenden Kunst. Genaue Anmerkungen, Personen- und Detailbeschreibungen, Herkunft der Vorlagen usw. erläutern dieselben.
Wir studieren beim Betrachten alter Grabplatten, Graphiken und Gemälde den Wechsel der Stilformen in den Ländern des Abendlandes. Wir begegnen den Porträts bekannter Persönlichkeiten aus der Geschichte, die uns dabei zugleich lebendig wird.
Vergessen wir nicht: vor allem den Künstlern verdanken wir die Kenntnis der Sitten und Gebräuche und somit auch der Trachten unserer Ahnen. Eigentliche Modezeitschriften gibt es erst seit Mitte des 19. Jahrhunderts. Ihre Vorläufer waren die Modekupfer des Rokoko. Die Fürstlichkeiten, ihr adliges Gefolge und, seit der Renaissance das wohlhabende Bürgertum, allein waren in der Lage sich konterfeien zu lassen. Daher haben wir es vornehmlich mit der Wiedergabe höfischer Moden zu tun.
In dem einleitenden Aufsatz von James Laver, der den Titel trägt »Die Anfänge der Renaissance bis zur Zeit der Tudors« heißt es: »Wir hören dauernd Klagen von Deutschen, Italienern und Franzosen, daß ihre Landsleute die eigenen Moden aufgeben, um fremde nachzuäffen ...« Der Nachahmungstrieb ist ein charakteristischer Wesenszug der Mode, der in der Epoche, die wir unter der verallgemeinernden Bezeichnung RENAISSANCE verstehen, erst so recht zur Entfaltung kam. Der aufmerksame Betrachter wird aber bemerken, daß die Charaktereigenheiten des englischen Volkes zum Beispiel von denen des französischen, spanischen oder holländischen sich deutlich abheben, daß die Eleganz eines französischen Renaissancekleides sich von der zeremoniellen Steifheit der

spanischen Tracht ebenso stark unterscheidet, wie vom bürgerlich-behäbigen Kleid des holländischen Patriziers. Die »Italienische Renaissance«, deren Blütezeit bereits im Quattrocento (15. Jahrhundert) lag – ging ja von Italien der Impuls zur Erneuerung des Stilgefühls überhaupt aus – ist in Band II »Vom frühen Mittelalter bis zur Renaissance« behandelt. Auch die »Deutsche Renaissance«, die mit der Reformationszeit zusammenfällt, ist dort und nicht in dem vorliegenden Band zu finden, obwohl sie zeitlich in den hier besprochenen Band III gehörte. Diese Verteilung mag räumliche Gründe haben. Bedenken wir aber auch, daß zeitliche und regionale Abgrenzungen oft nicht so klar zu fixieren sind, wie es dem ordnenden Sinn eines Kostümkundlers und -historikers erwünscht wäre. Umso bewundernswerter ist die übersichtliche, sinnvolle Zusammenstellung eines Bildmaterials, das in allen Ländern, in vielen Museen und Privatgalerien mühsam gesammelt werden mußte.
Dieses großangelegte Werk macht deutlich, daß jede Mode notwendig künstlerischer Ausdruck ihrer Zeit sein muß, genau wie die Kunststile.
Die weiteren Bände sollen jeweils in Abständen von neun Monaten folgen. Wenn alle Bände vorliegen, wird ein Kostümwerk geschaffen sein, das von der Antike bis in unsere Tage hinein die Kostümgeschichte des gesamten Abendlandes auf die anschaulichste Weise vermittelt. Ein mutiges Unterfangen des Verlages, dessen Erfolg alle modeinteressierten Laien und erst recht alle Fachleute aufrichtig wünschen. R. K.

AUSSTELLUNGEN

Italien. In Messina fand eine große Ausstellung von Werken Antonello da Messinas statt. – Die Galleria d'Arte moderna in Rom zeigte eine Picasso-Ausstellung mit Werken aus dem Zeitraum 1914 bis 1953. Im Mittelpunkt standen die großen Allegorien: »Krieg« und »Frieden«, die Picasso für eine aufgelassene Kapelle in Vallauris bestimmt hat. – Eine große Signorelli-Ausstellung fand in Cortona statt, während in Venedig eine Ausstellung von Lorenzo Lotto veranstaltet wurde.
Schweden. Im Herbst wird im Kunstmuseum von Göteborg und anschließend in fünf oder sechs anderen schwedischen Museen – zum ersten Male nach dem Kriege – deutsche Kunst der Gegenwart gezeigt werden. Die Kollektion, Graphiken von 25 Künstlern, wurde von dem Frankfurter Kunstkritiker Hans Maria Wingler zusammengestellt.
Schweiz. Im Luzerner Kunstmuseum wird eine Ausstellung »Meisterwerke deutscher Kunst des 20. Jahrhunderts«, zusammengestellt von Dr. Ludwig Grote, Nürnberg, gezeigt. – In Schaffhausen werden Meisterwerke der venezianischen Malerei ausgestellt.
England. In der Lefevre Gallery, London, wurden mit großem Erfolg die Arbeiten des Bildhauers Georg Ehrlich gezeigt. Ehrlich ist gebürtiger Wiener, lebt aber seit 1938 in London.
Belgien. Die Stadt Antwerpen veranstaltet diesen Sommer im Park Midelheim die 2. Biennale der Plastik. Die Italiener (Manzù, Marini, Greco u. a.) stehen mit 50 Werken im Mittelpunkt der Schau.
Deutschland. In der Württ. Staatsgalerie, Stuttgart, fand eine Gedächtnisausstellung Adolf Hölzel (1853 bis 1934) statt, die der Stuttgarter Galerieverein veranstaltet hatte. – In Karlsruhe fand in der Kunsthalle eine Erich-Heckel-Ausstellung, im Kunstverein eine Wilhelm-Busch-Ausstellung statt. – Das Museum am Ostwall in Dortmund zeigte eine Ausstellung »Der Architekt Walter Gropius«; gleichzeitig waren Mobile von Calder und Arbeiten von Willi Schenk zu sehen.

PREISE

Der »Wilhelm-Morgner-Preis« der Stadt Soest soll alle zwei Jahre im Gesamtbetrage von DM 2500 verliehen werden, wovon DM 1000 zu Ankäufen von Werken des ausgezeichneten Künstlers zu verwenden sind.
Der englische Kunstkritikerpreis entfiel auf den 28jährigen englischen Bildhauer und Planer Eduardo Paolozzi.
Der 70jährige Zeichner Karl Arnold erhielt den Kunstpreis für Graphik von der Stadt München verliehen.
Der »Berliner Kunstpreis 1953« wurde an 15 Künstler verliehen, unter denen sich die bildenden Künstler Karl Hofer, Otto Hofmann, Emy Roeder, Alexander Gonda, Joh. Schiffner, Ernst Böhm, Elsa Eisgruber und Dietmar Laenke befanden.
Der »Große Kunstpreis von Nordrhein-Westfalen« wird in Höhe von DM 50 000 alljährlich am 11. Juli, dem Verfassungstag des Landes Nordrhein-Westfalen, verteilt werden. Er ist in fünf Gruppen – Malerei, Plastik, Baukunst, Musik, Literatur – zu je DM 10 000 aufgegliedert.

PERSONALIA

Professor Karl Rössing wurde zum Rektor der Staatlichen Akademie der bildenden Künste in Stuttgart gewählt.
vordemberge-gildewart (Amsterdam) erhielt an der »Academie van beeldende Kunsten« zu Rotterdam den Lehrauftrag über »Farbe als raumbildendes Element in der Architektur«. Statt bereichernder Ausschmückung tritt die Farbe als organisches Element funktionell auf. – Das Wallraf-Richartz-Museum, Sammlung Haubrich, Köln, hat eine Arbeit (Ölbild) von vordemberge-gildewart erworben.
Der amerikanische Humorist und Zeichner James Thurber ist zum Ehrendoktor der Hale-Universität in New Haven, Connecticut, ernannt worden.
Das Kokoschka-Seminar in Salzburg zog als Lehrkräfte den englischen Bildhauer Nimpsch und den Schweizer Architekten Hofmann heran.

Professor Guido Freiherr von Kaschnitz-Weinberg (Universität Frankfurt) wurde zum Direktor des Archäologischen Instituts in Rom ernannt.

DIE TOTEN

Der Maler Raoul Dufy ist am 22. März in Südfrankreich gestorben, 76 Jahre alt. Am 3. Juni 1877 in Le Havre geboren, von seinen Eltern zum kaufmännischen Beruf bestimmt, begann er 1895 mit dem Kunststudium. Entscheidenden Einfluß gewannen auf ihn Monet, Jongkind, später Matisse und unter den Zeichnern vor allem Toulouse-Lautrec. Erst nach dem ersten Weltkrieg gelangte er zu einem eigenen, illustrative und dekorative Elemente reizvoll verbindenden Stil. Auf der Biennale Venedig 1952 erhielt er den ersten Preis von einer Million Lire, dessen eine Hälfte er für einen venezianischen Maler, der in Paris studieren wolle, stiftete, die andere Hälfte dagegen einem Pariser Maler für einen Studienaufenthalt in Venedig zudachte.

Der Maler Moise Kisling ist am 29. April in seinem Landhaus bei Lyon im Alter von 62 Jahren gestorben. Er war am 26. Januar 1891 in Krakau zur Welt gekommen, aber wie Chagall und Soutine bereits in jungen Jahren nach Paris übergesiedelt, wo er unter den »Montparnos« eine führende Rolle spielte. Sein Lieblingsmodell »Kiki von Montparnasse« war zwei Monate vor ihm gestorben.

Der Maler, Bildhauer und Radierer Fritz Mackensen, der Senior der Worpsweder Künstlerkolonie, ist in Bremen gestorben, 87 Jahre alt.

Der Kunsthistoriker Werner Weisbach starb in Basel im Alter von 80 Jahren. In seinem letzten Werk befaßte er sich mit van Gogh. (Benno Schwabe, Basel 1949 und 1951. 2 Bände.)

XYLON

Seit 10 Jahren besteht in der Schweiz die XYLON-Vereinigung der Holzschnittkünstler, die anläßlich einer Masereel-Ausstellung im Herbst 1952 in Zürich die Initiative zur Gründung einer »Internationalen Vereinigung der Holzschneider« ergriff. Unter dem Präsidium von Frans *Masereel*, Nizza, Emil *Zbinden*, Bern und Aldo *Patocchi*, Ruvigliana, wurde die Gründung von Landesgruppen in Belgien, Deutschland, Frankreich, Holland, Italien, Mexiko und USA beschlossen. Als ständige Einrichtung soll alle zwei Jahre die »Internationale Ausstellung der XYLON« durchgeführt werden, die erstmalig vom 15. September bis Ende Oktober 1953 im Kunsthaus Zürich stattfindet. Diese Ausstellung wird ausschließlich der zeitgenössischen Kunst des Holzschnittes gewidmet sein. Die deutsche Gruppe ist mit Arbeiten von Gerhard *Marcks*, Ewald *Mataré*, Hans *Orlowski*, Otto *Pankok*, Karl *Rössing*, Hermann *Schardt*, Bruno *Skibbe*, Josef *Weiss* und Joh. *Lebek* vertreten.



Raoul Dufy, Balkonzimmer

